Jd. V. 35/b.

Bg. o 732b/2

Jd.V.35.1

Id. V. 35. b.

RAFAEL VON URBINO

UND SEIN VATER

GIOVANNI SANTI

VON

J. D. PASSAVANT.

ZWEITER THEIL.

LEIPZIG:
F. A. BROCKHAUS.
1839.

J. D. PASSAVANT,

RAFAEL VON URBINO.

ZWEITER THEIL.

RAFAEL VON URBINO

UND SEIN VATER

GIOVANNI SANTI

VON

J. D. PASSAVANT.

IN ZWEI THEILEN MIT VIERZEHN ABBILDUNGEN.

ZWEITER THEIL.

LEIPZIG:
F. A. BROCKHAUS.
1839.

STAATSBIBLIOTHEK
BAMBERG

Inhalt.

Chronologisches Verzeichniss der Gemälde Rafael's.

Seite
Gemälde unter der Leitung des Pietro Perugino ausgeführt 4
Gemälde Rafael's in des Perugino Manier 9
Gemälde Rafael's aus seiner florentiner Epoche 35
Gemälde Rafael's unter Julius II in Rom ausgeführt . . 94
Gemälde Rafael's unter Leo X in Rom ausgeführt . . . 164
Nachtrag zum Verzeichniss der Gemälde Rafael's . . . 386
Entwürfe zu Bildwerken 436
Architektonische Plane 442

Verzeichniss der Zeichnungen Rafael's.

Rafaelische Zeichnungen in Italien 466
Rafaelische Zeichnungen in Deutschland 499
Rafaelische Zeichnungen in England 541
Rafaelische Zeichnungen in Frankreich 598
Rafaelische Zeichnungen in Spanien 612
Rafaelische Zeichnungen aus der Sammlung Crozat . . 613

Verzeichniss von Kupferstichen.

Kupferstiche nach den Bildnissen Rafael's 621
Ältere Kupferstiche nach Zeichnungen Rafael's 626

Chronologisches Verzeichniss der Gemälde Rafael's.

Da die meisten hier verzeichneten Gemälde schon im ersten Theil beschrieben sind, so folgt hier nur eine kurze Angabe des Gegenstandes derselben und der Disposition der einzelnen Theile, mit Hinweisung auf die Stelle der schon gelieferten Beschreibung. Wo es nöthig schien und thunlich war, sind kurze Notizen über den Zustand der Gemälde und über ihre Geschichte beigegeben. Sodann findet man bei allen die genaue Angabe der noch vorhandenen Studien zu denselben, so wie der Kupferstiche nach den Zeichnungen und nach den Bildern, wodurch über den Gegenstand eine vollständige Übersicht gewonnen wird. Von ältern Copien sind öfters die wichtigsten angegeben, damit, falls das Original mangelt, sie als Zeugniss für letzteres dienen, oder um durch eine umfassende Kenntniss derselben zu beweisen, dass mit Umsicht das wirkliche Urbild als solches ist bezeichnet worden. Bei den angeführten Kupferstichen beziehen sich die Nummern einestheils auf die im „Peintre graveur" von Adam Bartsch, anderntheils auf die der Umrisse im Werke von Landon „Vie et oeuvres de Raphael." Bei den Angaben links und rechts sind die Seiten des Beschauers gemeint.

Gemälde unter der Leitung des Pietro Perugino ausgeführt.

1. Das Christkind vom kleinen Johannes geherzt.

Auf einer goldnen Stufe und in goldnem Grunde sitzt links das Christkind mit übereinander geschlagenen Beinen. Rechts der kleine Johannes, ein Kreuzchen im linken Arm haltend, und seinen göttlichen Gespielen an den Schultern umfassend. Fast unbekleidete Figuren unter Lebensgrösse. Copie in Tempera auf Holz nach einer Gruppe aus einem grössern Bilde der Familie der heiligen Anna, welches Pietro Perugino für die Kirche S. Maria dei Fossi gemalt. Das wohlerhaltene Bildchen bewahrt die Sacristei der Kirche *S. Pietro maggiore zu Perugia.* Siehe I S. 57.

2. Die Geburt Christi.

Auf Holz. Hoch 10 Palm, breit 7 Palm.

Maria und Joseph knien anbetend zu den Seiten des zur Erde liegenden Christkindes. Hinter ihnen knien noch zwei Engel, und drei andere schweben in der Höhe auf einem Wölkchen das Gloria singend. In dem landschaftlichen Hintergrund sieht man den Zug der herannahenden drei Könige. Siehe I S. 57.

Dieses Bild aus der Werkstätte des Pietro Perugino hervorgegangen, darf im allgemeinen schwach genannt werden, nur der Kopf des Joseph ist geistreicher behandelt und übereinstimmend mit einem Studium in schwarzer Kreide

von Rafael's Hand, in der Sammlung des *Britischen Museums.* Siehe mein Verzeichniss No. 315. Hiedurch wird Rafael's Mitwirkung an dem Bilde über allen Zweifel erhoben, indessen möchte ich sie auf die Figur des Joseph beschränken. Ehedem befand es sich in der Klosterkirche der Minori riformati della Spineta bei Todi, wenige Miglien von Ferentillo entfernt. Jetzt bewahrt es die Bildergallerie des *Vatican.*

Lithographirt von *Hosemann*, bei Schenck und Gerstäker in Berlin.

3. Die Auferstehung Christi.

Auf Holz. Hoch 10 P. 7″, breit 7 P. 6″.

Der auferstandene Heiland schwebt segnend auf einer kleinen Wolke über dem Sarkophag empor. Vorn zu den Seiten liegen zwei schlafende Wächter, in denen man nicht ohne Wahrscheinlichkeit die Bildnisse des Perugino und des Rafael zu erkennen glaubt. Hinter dem Sarkophag sieht man noch zwei andere davoneilende Wachen. Siehe I. S. 58.

Dass dieses öfters dem Perugino zugeschriebene Bild von Rafael nach einer Angabe des Meisters ausgeführt sei, sagen nicht nur ältere Nachrichten, sondern dafür zeugt auch die überaus sorgfältige Ausführung in Rafael's Art, während die Zeichnung, wie von einem angehenden Künstler, noch schwach ist. Diese Annahme erhält aber ihre volle Bestätigung durch zwei Blätter mit Studien nach dem Modell zu den vier Wächtern von Rafael's Hand, die sich im Nachlass *Lawrence* in London befinden. Siehe mein Verz. No. 349.

Das Altarblatt für die Franciscanerkirche zu Perugia gefertigt, kam im Jahr 1797 nach Paris ins Musée Napoléon, und nach dem Friedensschluss von 1815 in die Gemäldesammlung des *Vatican.* Obgleich es durch das Reinigen in Paris etwas gelitten hat, ist es im Ganzen doch noch wohl erhalten.

Gest. in Umriss von *Graffonara* für sein Werk: Quadri della sala Borgia. Roma 1820. Kl. fol. — Lith. in Umriss

von *F. Rehberg* für sein Werk: Raphael Sanzio aus Urbino. München 1824. 4.

4. Die Erzengel Michael und Raphael.

Der Erzengel Michael hält stehend seinen Schild vor sich. Eine halb lebensgrosse, jugendliche Gestalt in der Art der Statue des h. Georg von Donatello an Or San Michele zu Florenz.

Der Erzengel Raphael führt den lieblich zu ihm hinaufblickenden, kleinen Tobias, indem er zierlich in seiner Linken eine kleine Büchse hält. Siehe I S. 58.

Diese Bilder befanden sich ehedem an dem herrlichen Altar in der Carthause zu Pavia zu den Seiten einer Geburt Christi, welche Pietro Perugino mit seinem Namen bezeichnet hat. Es ist zu bedauern, dass er nicht auch die Jahrszahl dabei bemerkte, und auch die Kirchenbücher der Carthause, die ich eingesehen, trotz so vieler anderer Nachrichten über die Kunstwerke der Kirche, grade über dieses Altarblatt schweigen. Indessen haben sich schon mehrere Kenner, namentlich Hr. von Rumohr (Italienische Forschungen III S. 28) für die Ansicht ausgesprochen, dass obengenannte Seitenbilder von Rafael's Hand zu sein schienen. Auch ich theile diese Vermuthung und fand mich in derselben sehr bestärkt, als ich im Nachlass *Lawrence* in London ein Studium nach dem Modell zum Engel mit dem kleinen Tobias sah, welches wohl mit Recht als eine Jugendarbeit Rafael's betrachtet wird. Siehe Verz. No. 329. Als die Carthause bei Pavia im Jahr 1797 durch die Franzosen aufgehoben wurde, kamen die Hauptbilder des Altars an den *Duca Melzi zu Mailand*, in dessen Nachlass ich sie gesehen.

Neben diesen Originalen gibt es alte Copien derselben, welche verstümmelt durch den Kunsthändler Ricciardi in die Rheingegenden kamen. So befindet sich jetzt der Erzengel Michael, aber nur halbe Figur, im Museum zu Darmstadt; der Erzengel Raphael mit dem kleinen Tobias, gleichfalls nur halbe Figuren, als ein Geschenk des Grossherzogs von Frankfurt, im Cabinet Favier zu Strassburg, und die

drei singenden Engel aus dem Mittelbilde der Geburt Christi sah ich in Mainz.

Die Köpfe der beiden Erzengel und des Tobias hat *J. G. Reinheimer* in der Grösse der Originale im Jahr 1808 radirt. — Der Engel Raphael mit dem Tobias: gest. von *C. Guerin*, mit der Unterschrift: L'ange conduisant le jeune Tobie. Gr. 4. — Derselbe gest. *M. E. Klug*. 8.

Noch werden viele Gemälde in der Manier des Pietro Perugino als Jugendwerke Rafael's ausgegeben, die ich aber nicht dafür annehmen kann, wenn auch einigen derselben durch letzteren eine untergeordnete Hülfe sollte zu Theil geworden sein. Ich erwähne hier nur folgende:

Nach Orsini's Vita di Pietro Perugino p. 157 half Rafael seinem Meister an der ehemaligen Altartafel der Capelle in dem Stadthaus zu Perugia, die sich jetzt in der Sammlung des Vatican befindet. Sie stellt die thronende Madonna und vier Heilige dar. Nun ist aber durch Urkunden bekannt, dass Perugino dieses Bild im Jahr 1495 malte, in welchem Rafael erst sein zwölftes Jahr erreicht hatte! Siehe I S. 492. Den Federentwurf zu dem Bilde von Perugino besitzt die Sammlung *Lawrence* in London. Siehe Verz. N. 362. e.

Derselbe obengenannte Schriftsteller will auch p. 124, dass Theile einer Altartafel von Perugino, ehedem im Kloster Monte Morcino, jetzt in der *Akademie zu Perugia* befindlich, gleichfalls von Rafael seien; namentlich vier halbe Figuren: S. Sebastian, S. Franciscus, S. Herculanus und S. Constantius. Allein es sind schwache Bilder aus der Schule des Meisters, die nicht das Geringste von der geistreichen Art seines grossen Schülers zeigen.

In der Sacristei von *S. Pietro maggiore* zu Perugia befinden sich Copien in Aquarell nach zwei nun verschollenen Bildern sitzender Propheten, und die Sammlung des Stadthauses zu Rouen in der Normandie besitzt drei kleine Bilder einer Predella, die Anbetung der Könige, die Taufe und die Auferstehung Christi darstellend.

Alle diese Gemälde bildeten Theile des herrlichen Altars, welchen Perugino im Jahr 1495 für obige Kirche zu malen anfing. Siehe I S. 492. Demohngeachtet beschreibt sie als Werke Rafael's der interessante Catalogo de' capi d'opera di pittura, scultura, antichità, libri, storia naturale, ed altre curiosità trasportati dall' Italia in Francia. Venezia 1799. p. 13 u. 14.

Nach den Italienischen Forschungen von C. F. von Rumohr wäre Rafael's Hand gleichfalls in folgenden Werken zu erkennen: Erstlich II S. 346 und III S. 25 in einem im Jahr 1500 von Perugino gefertigten Altarblatt mit der verklärten Maria und vier unten stehenden Heiligen. Es kam, wie schon I S. 496 berichtet wurde, aus dem Kloster Vallambrosa in die *Akademie zu Florenz.* Sodann II S. 330 und III S. 26 in den schönen Gestalten der Sibyllen der Frescomalerei im *Wechslergericht zu Perugia* von demselben Jahr. Und drittens, III S. 37 in der Anbetung der Könige, welche Perugino al fresco in der *Confraternità de' Bianchi*, um ein Andenken in seiner Vaterstadt Citta della Pieve zu hinterlassen, im Jahr 1504, wie bereits I S. 498 angegeben worden, für ein geringes Geld ausgeführt hat.

In allen diesen Malereien herrscht eine gewisse Übereinstimmung in den lieblichen Bildungen der Köpfe, welche auch Rafael von seinem Meister angenommen hatte. Allein da wir sowohl bei den Malereien im Cambio, als denen in der Brüderschaft in Citta della Pieve annehmen müssen, dass Perugino schon Ehre halber die Ausführung der Haupttheile nicht einer fremden Hand überlassen durfte, auch in ihnen nichts von des Meisters Art Abweichendes zu entdecken ist, so wird hiedurch auch die Beweisführung bei dem ersten dieser drei Werke entkräftet. Übrigens verweise ich auf das Weitere, was über diesen Gegenstand schon im Artikel über Pietro Perugino I S. 499 beigebracht worden ist.

Gemälde Rafael's in des Perugino Manier.

Vom Jahr 1500 bis 1504.

5. Die Kirchenfahne in Citta di Castello.

Auf Leinwand in Tempera gemalt.

a. **D**ie heilige Dreieinigkeit. Gott Vater auf Wolken in einem zwickelförmigen Lichtscheine sitzend, hält mit beiden Händen das Kreuz mit dem daran gehefteten Heilande; über dessen Haupt schwebt der heilige Geist. Unten knien links der angekleidete S. Sebastian, rechts S. Rochus, beide im Gebet den Blick zu Gott gewendet. Die Figuren haben halbe Lebensgrösse.

b. Die Erschaffung der Eva. Rückseite der Kirchenfahne. Links liegt auf dem Boden die mächtige Gestalt Adam's im Schlafe hingestreckt. Von der Rechten naht mit grossen Schritten Gott Vater, ein würdiger Greis, im Begriff dem Adam eine Rippe zur Schaffung der Eva zu entnehmen. Oben rechts und links schweben auf leichten Wölkchen zwei anbetende Engel, denen ähnlich, welche sich auf dem Bilde des Perugino im Lyoner Museum befinden.

Beide auf feine ungrundirte Leinwand mit Leimfarben gemalte Bilder umgibt ein blauer Rand mit goldenem Meander und Palmettenverzierungen. Der Saum des Gewandes von Gott Vater ist mit einem regelmässigen R bezeichnet. Die Behandlung ganz in des Perugino Manier, zeigt indessen, besonders in der Landschaft einen etwas breitern Auf-

trag der Farben. Eine jede Leinwand ist etwa 5 Fuss hoch und 3 Fuss breit.

Die älteste Nachricht über diese ums Jahr 1500 für die Kirche S. Trinità zu Citta di Castello gemalte Kirchenfahne befindet sich in den „Fiori vaghi", im Jahr 1627 gedruckt, p. 179, wo es heisst: „Chiesa della Trinità: Il Gonfalone con la Santissima Trinità da una parte, e dell' altra quando di Adamo fu formato Eva, dipinto da Raffaéllo d'Urbino." Als eine ehemalige Fahne, von Rafael gemalt, die nun auf zwei Altären aufgestellt sei, erwähnt sie auch Francesco Lazzari in seiner „Serie de' Vescovi di Città di Castello." Fuligno 1693. p. 285.

Jetzt hängen beide Bilder getrennt an der Wand der Kirche, und wurden, um sie sicherer zu erhalten, aber zu ihrem grossen Nachtheil, mit einem Firniss überzogen, der sie ganz unscheinbar gemacht hat. Siehe I S. 60.

6. Die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino.

Nach Vasari, Lanzi und Pungileoni war das Altarblatt für die Kirche S. Agostino in Citta di Castello mit obigem Gegenstand eines der frühsten Werke Rafael's. Beide letztere beschreiben es folgendermassen: Lanzi „Storia pittorica dell' Italia", im dritten Buch: „In Città di Castello hörte ich, Rafael habe im siebenzehnten Jahre den h. Niccolò da Tolentino bei den Eremitanern gemalt. Der Styl war Peruginisch; aber die Composition nicht die damals gewöhnliche: Ein Thron unserer lieben Frauen mit Heiligen umher. Er stellte hier den Seligen dar, welchem Maria und der h. Augustin zum Theil in eine Wolke gehüllt die Schläfe mit einer Krone umwinden; zwei Engel ihm zur Rechten, zwei zur Linken, schön und in verschiedenen Bewegungen, mit verschiedenen gefaltenen Zetteln, worauf einige Worte zum Lobe des heiligen Einsiedlers zu lesen; oben der himmlische Vater prachtvoll ebenfalls in einer Glorie von Engeln. Die Personen sind wie in einem Tempel, dessen Pilaster mit kleinen Arbeiten in Mantegna's Art verziert sind, und in den Falten der Gewänder ist noch zum Theil der alte, zum Theil ein verbesserter Geschmack; so auch im

Dämon, der unter den Füssen dieses Heiligen liegt, ist nicht die launenhafte Hässlichkeit, welche die Alten darein legten, er sieht wie ein Mohr aus.“ Pungileoni in seinem Elogio storico di Raffaello Santi p. 34 sagt davon: „Unter den Bildern, welche Rafael in Città di Castello ausführte, nenne ich das im Jahr 1500 für die Augustinerkirche ganz in der Art des Perugino gemalte. Der Hauptgegenstand war S. Nicolaus von Tolentino, welcher mit seinen beiden Füssen auf dem Rücken des Lucifer steht, das Kreuz in der Hand haltend, zwei Figuren, welche nach dem Urtheil der Kunstverständigen als unübertrefflich zu loben sind. So gefielen ihnen auch die vier Engel in Lebensgrösse, zwei zur Rechten, zwei zur Linken des heiligen Eremiten. Lobenswerth sei auch der ewige Vater, von Seraphimköpfchen umgeben, im obern Theil des Bildes gewesen. Zu der einen Seite befand sich Maria und S. Augustinus, beide beschäftigt den Einsiedler von Tolentino zu krönen, auf der andern Seite stand der heilige Nicolaus von Bari mit der Bischofsmütze.“ Siehe I S. 62.

Dieses Altarblatt erlitt, sowie die Kirche in der es sich befand, grosse Beschädigungen durch ein Erdbeben. Um diese nun wieder herstellen zu können, verkauften die Mönche das Bild um hohen Preis im Jahr 1789 an den Papst Pius VI. Dieser liess es in mehrere Stücke zerschneiden, welche sich bis zur Zeit der Besetzung Roms durch die Franzosen in den Zimmern des Vatican befanden, jetzt aber verschollen sind.

Erhalten haben sich dagegen zwei Studien zu dem Bilde. Sie befinden sich in der Sammlung der Zeichnungen, welche der Maler *Wicar* seiner Vaterstadt Lille vermacht, und enthalten den sorgfältigen Entwurf des Bildes in schwarzer Kreide gezeichnet, nebst mehreren Studien zu Köpfen, Gewändern und der Architektur. Siehe Pungileoni El. stor. di Raffaello Santi p. 44 und 45 und im Verz. No. 495 und 496.

7. Crucifix und vier Heilige.

Auf Holz. Hoch 10 Palm, breit 5.

Sehr erhöht ist das Kreuz, an welches der Heiland mit drei Nägeln angeheftet ist. Ihm zu den Seiten schweben zwei kleine Engel, welche das aus seinen Wunden fliessende Blut in zierliche Gefässe auffassen. Am Fuss des Kreuzes steht links die trauernde Mutter Gottes und vor ihr kniet der h. Hieronymus, seine Brust mit einem Steine schlagend. Gegenüber rechts steht der jugendliche Johannes und vor ihm kniet mit sehnsüchtig aufgerichtetem Blick Maria Magdalena. Den Hintergrund bildet eine sanft hügeliche Landschaft in der Art des Perugino, und am Himmel stehen Sonne und Mond. Am Stamm des Kreuzes liest man in goldnen Buchstaben: RAPHAEL. VRBINAS. P.

Rafael malte diese Altartafel für die Capelle der Familie Gavri oder Gavari in der Dominicanerkirche zu Citta di Castello und wie es scheint zu derselben Zeit wie vorher genannte Bilder, ums Jahr 1500. Hier blieb es, seiner Bestimmung nach, an dreihundert Jahre, bis dass es von einem Franzosen um 4000 Scudi nebst einer schlechten Copie, die nun die Stelle des Originals einnimmt, erstanden wurde. Dieses ziert jetzt die reiche Gallerie des *Cardinals Fesch in Rom.* Die im Ganzen wohl erhaltene Tafel ist, wie ich schon im Theil I S. 62 angegeben, nach Vorbildern des Perugino und so sehr in dessen Manier ausgeführt, dass nur mehrere gezeichnete und schwach modellirte Theile den noch sehr jungen Schüler, dagegen der Ausdruck einzelner Köpfe, besonders der der Magdalena den höhern Genius Rafael's verrathen. Im allgemeinen steht es weit hinter der Krönung Mariä und dem Sposalizio, daher ich denn auch überzeugt bin, dass, wenn Hr. von Rumohr in den Italienischen Forschungen III S. 36 die Entstehung dieses Bildes ins Jahr 1504 setzt, er nur aus einer dunkeln Erinnerung urtheilte, aber im Angesicht des Bildes eine solche Behauptung nicht wagen würde.

Von dem Gemälde, welches noch niemals gestochen wurde, gebe ich auf Tafel VI eine Abbildung, von *Lud. Gruner* gestochen.

Studien zu dem Gemälde.

a. Einen Federentwurf zum Torso der Figur des Christus und zu der trauernden Maria bewahrt die Sammlung des *Erzherzogs Karl* in Wien. A. Bartsch hat eine Nachbildung nach ihm gestochen. Siehe in meinem Verz. No. 187.

b. Studium zum Johanneskopf in schwarzer Kreide. In dem Nachlass *Wicar* zu Lille. Verz. No. 496.

In der kleinen Kirche von *Battaglia* bei Urbania hat Francesco Oliva, Maler aus Urbino, der unter Clemens XI lebte, unser Bild in Fresco schlecht copirt. Siehe darüber „Notizie storiche del Crocefisso di Battaglia presso Urbania. Ancona 1700.“ Mit einer Abbildung desselben als Titelblatt.

Giacomo Mancini aus Citta di Castello behauptet in einer Mittheilung im Giornale Arcadico, dass nach einem nun verloren gegangenen Manuscript bei der Familie Gavari obiges Altarblatt eine Predella gehabt habe, und dass er davon einen Theil, eine Verkündigung zu besitzen glaube. Allein dieses Bildchen ist aus der Mitte des 16. Jahrhunderts und zeigt in keiner Hinsicht, und am wenigsten die frühere Rafaelische Art und Weise.

8. Madonna aus der Sammlung Solly.

Auf Holz. Hoch 1′ 8″, breit 1′ 3″.

Maria liest in einem Buche, welches sie mit der Rechten hält. Mit der Linken fasst sie das eine Füsschen des auf ihrem Schoose sitzenden Kindes an, welches in der Linken einen Stieglitz haltend, zu dem Buch emporblickt. Hintergrund Landschaft. Kniestück. Siehe I S. 65.

Die noch ganz Peruginische Behandlungsweise, der rundliche Mund der Maria, die schwache Zeichnung und Modellirung des Nackten, die stark lasirten Gewänder, die leuchtende Ferne und der tiefe Ton des Mittelgrundes in der Landschaft haben eine grosse Übereinstimmung mit der Behandlungsart in dem Bilde des Crucifixes beim Cardinal Fesch. Ich glaube es daher um dieselbe Zeit, um 1500 entstanden.

Das im Ganzen wohl erhaltene Bildchen soll aus einem gräflich Modenesischen Hause nach Mailand gekommen sein. Mit der Sammlung Solly gelangte es ins *Berliner Museum*, wo es mit No. 223 bezeichnet ist.

9. Die Taufe Christi.
10. Die Auferstehung.

im Besitz des *Königs von Baiern.*

Diese Bildchen scheinen ehedem als Altarstaffel zu einem Bilde von Perugino gedient zu haben. Longhena p. 11 sagt, es seien dieselben Compositionen wie die der Predella von Perugino aus S. Pietro maggiore, jetzt in Rouen. Da ich sie nicht gesehen, so wiederhole ich hier, was C. F. von Rumohr in den Italienischen Forschungen S. 40 darüber berichtet: „Die Auferstehung des Erlösers. Obwohl die Figur des Heilandes, welcher hier nicht schwebt, sondern auf dem Rande des Grabes steht, an verwandte Motive des Perugino erinnert, so ist doch das Antlitz beseelter, in den Formen des nackten Oberleibes, besonders jedoch in den Händen mehr unmittelbare Beobachtung und Kenntniss der Natur, als in den besten Arbeiten des Pietro sich je verräth. Wenn die schlafenden Soldaten ihm frei nachgeahmt sind, so ist doch der fliehende im Mittelgrund neu, die Landschaft reicher, mehr Kraft und Klarheit in der Carnation. Auf dem Schilde des einen Wächters zeigen sich Spuren der Worte: RAPHAEL SANTIVS. Indess ist ihre Echtheit der Übermalung willen zweifelhaft, Auch pflegen auf den Altarstaffeln die Aufschriften nicht angebracht zu werden.

Mit diesem Bilde zugleich ward aus dem Hause Inghirami zu Volterra im Jahr 1818 ein gleich grosses, die Taufe Christi erstanden; beide scheinen, ihrer öligen Überzüge ungeachtet, a tempera gemalt zu sein; vielleicht weil sie, obgleich in Öl, doch wie a tempera behandelt sind, was in den frühern Arbeiten Rafael's nicht ohne Beispiel ist. Gewiss sind beide Überreste einer Altarstaffel von besonders sorgfältiger Behandlung und ungewöhnlicher Höhe; denn an der Rückseite waren, als ich sie sah, Spuren der Säge bemerklich, welche das früher stärkere Bret in seiner Dicke durchschnitten hatte."

Hr. von Rumohr erwähnt noch an demselben Orte die Zeichnung eines Christuskopfes auf grundirt Papier mit Sepia,

Zinnober und Weiss schraffirt, welcher sich in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand im Heft des Padre Resta, Fol. b. befindet und glaubt darin ein Studium Rafael's zum Christus in obiger Auferstehung zu erkennen. Mir schien diese Zeichnung eben so unschön, als geistlos, auch die Behandlungsart mit überhäuften Schraffirungen ist nicht die des Rafael, daher ich sie für den Entwurf von einem schwachen Schüler des Perugino halte.

11. Die Anbetung der Könige.

Auf Holz. Hoch 11½″, breit 18¾″.

Im Catalog der königlichen Bildergallerie im *Schloss Christiansburg* zu Copenhagen p. 5. No. 3 ist eine Anbetung der Könige als eine Jugendarbeit Rafael's verzeichnet, und dabei angegeben, dass sich das Bildchen ehedem in der Sammlung des Cardinal Valenti in Rom befunden habe. Nach C. F. von Rumohr (Stuttgarter Kunstblatt vom 31. October 1825, und Italienische Forschungen III S. 41) ist es ähnlich, aber etwas abweichend, von der Composition der Predella zur Krönung Mariä im Vatican. Derselbe Schriftsteller äussert dabei die Vermuthung, dass es als Beiwerk einer der von Rafael gemalten Tafeln zu Citta di Castello dürfte gedient haben. Über den Zustand des Bildes bemerkt er, dass es sehr glatt gerieben und seiner Velaturen beraubt sei.

In Mariette's Catalog der Sammlung *Crozat* No. 100, bei mir No. 542, ist ein Entwurf Rafael's in seiner ersten Manier die Anbetung der Könige darstellend angegeben. Sollte dieser etwa die Skizze zu obigem Bilde gewesen sein?

12. M. Magdalena und die heilige Catharina.

Die stehenden Figuren dieser beiden Heiligen dienten ehedem als Seitenbilder eines nun verschollenen, kleinen Madonnenbildes von Perugino. Sie sind so sehr in dieses Meisters Manier behandelt, dass bei ihrem nun etwas verriebenen und hergestellten Zustande, nur der Kopf der Magdalena noch Rafael's Eigenthümlichkeit zeigt. Den Hintergrund füllt etwas Landschaft. Beide Täfelchen befinden

sich nun zusammengefügt und in einem Rahmen vereint, in der werthvollen Sammlung des Malers *Cavaliere Vincenzo Camuccini* in Rom. Siehe I S. 64.

13. Das Opfer Cain und Abel's.

Auf Holz. Hoch 8½″, breit 14″.

Die Mitte des Bildchens nimmt ein von Steinen zusammengefügter Altar ein, auf dem die Brüder ihr Opfer bringen. Links kniet Abel dankbar mit gefaltenen Händen den Blick zum Himmel gerichtet; denn durch einen Strahl von Oben sieht er sein Opfer entzündet und die Flamme hoch emporlodern. Cain dagegen, mit beiden Händen den Altar fassend, steht rechts und bläst sein Opfer an, dessen Rauch nicht emporsteigen will. Bei ihm liegt ein Gewand und seine Keule. Den Grund bildet ein Wiesengrund, zu den Seiten stehen einige leichte Bäumchen. Die Behandlungsart erinnert an die frühesten Werke Rafael's; mehr aber noch spricht die originelle und tief empfundene Auffassungsweise, als die Ausführung für die Annahme, dass das Bild vom grössten Schüler Perugino's herrühre. Es ist an einigen Stellen beschädigt und theilweise etwas verwaschen. Siehe I S. 65.

Bin ich recht unterrichtet, so befand sich das Bildchen ehedem in der Gallerie Aldobrandini zu Rom. Ich sah es bei dem Kunsthändler *Emmerson in London.*

14. Die Anbetung der Könige.

Auf Leinwand in Leimfarben gemalt. 7′ 9″ 6‴ im Quadrat.

Links kniet Maria das Christkind anbetend; bei ihr steht Joseph und zwei halb erwachsene Engel knien verehrend zu der Seite. Das Jesuskind liegt auf einem blauen Kissen und steckt den Zeigefinger in den Mund. Vor ihm kniet der ältere König, die beiden andern ihre Gefässe haltend, stehen nebst fünf Figuren des Gefolges hinter ihm. Unter diesen befindet sich ein überaus schöner Rafaelischer Jüngling im Profil gesehen. Im Grund der Landschaft stehen drei Soldaten und vom Berg herab sieht man den Zug

der Königsleute mit Kamelen und Pferden. Oben auf einer Wolke stehen drei Engel, die von einem Pergamentstreifen das Gloria singen. Der breite Rand von gelbem, mit Gold punctirtem Grund hat reliefartige, graue Verzierungen. Oben in der Mitte sieht man in einem umstrahlten Kreis das IHS. (in hoc Signo), und in den vier Ecken befinden sich die halben Figuren, oben zweier Sibyllen, unten des h. Benedict und der h. Scholastica. Im untern Rande umgibt das Wappen der Familie Ancajani mit Bischofsmütze eine basreliefartige Verzierung mit zwei Seepferden, worauf Tritone und Amorine reiten, Seesatyrn und Nymphen, welche die Lyra spielen und sich im freudigen Zuge bewegen. Die Seitenornamente, welche von einer andern Hand als das Übrige gemalt scheinen, stellen Candelaber vor, die einen Knaben tragen. Siehe I S. 66.

Rafael malte dieses Bild in Auftrag des Abtes Ancajano Ancajani, der dem Kloster von Ferentillo von 1478 bis 1503 vorstand, für dessen Kirche S. Pietro. Es blieb daselbst bis zum Jahr 1700. Da es aber durch Feuchtigkeit litt und mehrere Farben, besonders das Schmaltblaue, sich abzulösen anfingen, so liess der Abt Decio Ancajani durch Domenico Michelini es mit einer neuen Leinwand unterlegen und verschaffte sich auf Vorstellungen der Maler Masucci und Sebastiano Conca bei der heil. Congregation zu Rom die Erlaubniss, es zur bessern Erhaltung in der Capelle des Palastes Ancajani zu Spoleto aufstellen zu dürfen, für den Altar der Kirche zu Ferentillo aber eine Copie durch Seb. Conca fertigen zu lassen. Diese Erlaubniss wurde ihm unterm 18. September 1733 mit Unterschrift des Cardinals Francesco Barberini ertheilt. Im Iahr 1825 liess die Familie Ancajani das Bild nach Rom bringen, woselbst es mehrere Jahre in der Engelsburg, darauf im Palast Torlonia ausgestellt war, bis im Jahr 1833 der Ankauf desselben um 6000 Scudi romani für das *Berliner Museum* erfolgte.

Obgleich nun in diesem interessanten Jugendwerke Rafael's noch manche Theile, besonders Köpfe und Hände gut erhalten sind, so wurde es doch durch das Abblättern

ganzer Massen in den Gewändern sehr unscheinbar, daher es auch im Museum zu Berlin nicht öffentlich ausgestellt ist. Für den Kunstforscher gewährt indessen diese Beschädigung den Vortheil zu sehen, wie Rafael bei Verfertigung des Bildes zu Werke ging. Denn auf der nun bloss liegenden, ungrundirten Leinwand sieht man deutlich, wie Rafael mit einer Rohrfeder oder einem spitzen Pinsel den Entwurf mit Tinte darauf gezeichnet hat.

Gestochen von *Eduard Eichens*. 1836. gr. fol.

Nach einer Notiz im „Saggio intorno le pitture di F. Filippo Lippi e di Giovanni Ispanoz“ des Duca Pompeo Benedetti de' Conti di Montevecchio, hat Jacopo da Norcia eine gute Copie des Bildes gemacht. Siehe Pungileoni, El. stor. di Raffaello Santi p. 18.

15. Madonna der Gräfin Anna Alfani.

Auf Holz. Hoch 18″, 6‴, breit 12″, 3‴.

Maria, halbe Figur, sitzt auf einer Bank und hält mit beiden Händen das auf ihrem Schoos rechts stehende Jesuskind. Dieses hält sich mit der Rechten an dem leichten Schleier auf der Brust der Mutter, und schaut, das Köpfchen links gewendet, lieblich nach aussen, während jene, nach der andern Seite gerichtet, die Augen demuthsvoll niederschlägt. Oben in den Ecken des dunkelblauen Grundes schweben zwei Cherubimköpfchen mit auf- und niedergesenkten Blicken. An der Einfassung des Kleides an der Brust sind in die Verzierung die Buchstaben R. d. U. eingeschrieben. Siehe I. S. 64.

Obgleich die Behandlungsweise von einer Ausführung und Zartheit ist, wie sie nur Rafael in so hohem Grade in der Schule des Perugino besass, und das Bild hiedurch den genialen Urbinaten verräth, so ist doch die Composition seinem Meister entnommen. Das früheste mir bekannte Exemplar einer so componirten Maria mit dem Kinde befindet sich in dessen grossem Altarblatt, Madonna mit Heiligen in der Kirche S. Maria nuova zu Fano vom Jahr 1497. Auch in dem Altarblatt in der Kirche S. Annunziata zu Florenz treffen wir dieselbe Composition in der Figur der

Madonna, und noch gibt es häufige Wiederholungen desselben aus der Schule. So z. B. eine im Palast *Borghese* in Rom ohne die Cherubimköpfchen; desgleichen ein Exemplar, aber mit einer Landschaft, im Hause *Bourbon Sorbello* zu Perugia und ein drittes, in Landschaft ohne Cherubimköpfchen, im Hause *Pietro Fumaroli* zu Florenz; letzteres stammt aus dem Palast *Colonna* zu Marino bei Rom im Lateinergebirge. M. Missirini schreibt dieses unbedeutende Bild dem Rafael zu. (Siehe: Di una B. Vergine col Bambino di Raffaello Sanzio etc. Firenze 1834.) *Gozzini* fertigte eine schlechte Lithographie nach demselben.

Wir kommen wieder auf das Bildchen von Rafael's Hand zurück, welches die Gräfin *Anna Alfani zu Perugia* in hohen Ehren unter Glas verwahrt. Es ist von unberührter Reinheit, indessen sind durch allzugrosse Trockenheit einige Punkte der Farben ausgesprungen, so z. B. an der Kinnlade und der Hand der Madonna und am Ärmchen des Kindes, auch einige Stellen am blauen Gewand.

16. Madonna mit dem h. Hieronymus und dem h. Franciscus.

Auf Holz. Hoch 13″, 3‴. Breit 11″.

Maria, halbe Figur, hält mit beiden Händen das auf einem Kissen in ihrem Schoose sitzende Christkind und betrachtet es liebreich etwas links geneigt. Dieses mit der Linken die Hand der Mutter fassend, erhebt die Rechte zum Segen und schaut aus dem Bilde. Zur Linken steht, seinen Cardinalshut auf dem Kopf, der anbetende h. Hieronymus, zur Rechten der bewundernde h. Franciscus. Im Hintergrund sieht man eine Stadt an Bergen. Siehe I S. 65.

Das wohlerhaltene Bildchen ist von zarter Behandlung. Sowohl die Form des Kopfs, als der lieblich-feine Ausdruck der Maria erinnern an die Madonna in der Krönung Mariä im Vatican. Die Gewänder sind meist etwas stark lasirt; so das rothe Kleid. Der blaue Mantel und sein grüner Umschlag sind sehr dunkel in der Färbung. Die land-

schaftliche Ferne, von einem graulichen Ton, ist ziemlich breit behandelt.

Ehedem befand sich das Bildchen im Palast Borghese und, wenn ich recht unterrichtet bin, in der Sammlung Aldobrandini. Von dem Grafen von der Ropp erwarb es das *Berliner Museum* um das Jahr 1829. Ersterer liess einen Umriss davon stechen. Klein 4.

Gleich der Madonna der Gräfin Alfani, ist auch die eben beschriebene in ihren wesentlichen Theilen einem Vorbild vom Perugino nachgeahmt, denn die Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien besitzt einen Entwurf von letzterem, der bis auf das Kind, welches einen Pergamentstreifen hält, und der einen Hand der Maria, welche das Füsschen des Kindes fasst, im übrigen mit dem Bilde Rafael's übereinstimmt. Lithographirt wurde die Zeichnung in dem schönen Werke von Mannsfeld & C. der lithographirten Fac Simile von Zeichnungen alter Meister. Eine Radirung davon, Gegenseite, fertigte C. A. Favart 1818. Vielleicht ist diese Zeichnung dieselbe, welche einst Richardson d. Ä. besessen, die er aber dem Rafael zuschrieb. Denn Richardson der J. bezeugt in seinem Werke III p. 304, dass er im Palast Borghese in Rom ein Bild mit lebensgrossen Figuren von Perugino gleich jener Zeichnung, die sein Vater besessen, gesehen habe.

Noch ist anzuführen, dass eine Copie, genau wie das Bild in Berlin, sich in einem ausgezeichnet kostbaren Rahmen im Palast Filippo Donini zu Perugia befindet, daher es wahrscheinlich wird, dass ursprünglich daselbst das Original aufbewahrt wurde.

17. Die Krönung Mariä.

Altarblatt mit Predella für die Kirche S. Francesco.

Von Holz auf Leinwand übertragen. Hoch 12 Palm 3″, br. 7 P. 6″.

Das Bild zerfällt in zwei Theile: der obere zeigt die auf Wolken sitzende heilige Jungfrau mit demuthsvollem Blick und gefaltenen Händen, wie der Heiland rechts neben ihr im Begriff ist, ihr als Himmelskönigin eine goldne

Krone aufs Haupt zu setzen. Vier kleinere Engel umgeben diese Gruppe in zierlicher Stellung und musiciren auf Harfe, Tamburin und Geigen. Acht Cherubimköpfchen schweben über ihnen in rein blauer Luft, während zwei Engelknaben im Gewölke die heilige Handlung betrachten. Der untere Theil des Bildes zeigt das mit Blumen gefüllte Grab der Maria von den Aposteln umstanden. In der Mitte zwischen Petrus und Paulus hält Thomas den Gürtel, welchen ihm die h. Jungfrau zurückgelassen, und in dem jugendlichen Apostel links, welcher ein Buch hält, scheint Johannes dargestellt; die übrigen Apostel sind nicht bestimmt bezeichnet. Den Hintergrund bildet eine schöne hügelige Gegend von klarer Färbung. Siehe I S. 67.

Obgleich auch dieses Bild noch in der Manier des Pietro Perugino behandelt ist, so leuchtet doch schon überall der Rafaelische Genius durch; dieses sowohl in den bewegteren Gestalten und den feiner aufgefassten Charakteren der Peruginischen Typen, als auch in einer nur dem Rafael eigenthümlichen Zierlichkeit der Engel. Ich habe schon I S. 67 angegeben, dass dieses Werk, für Maddalena degli Oddi gemalt, vor der Vertreibung dieser Familie aus Perugia im Jahr 1503 müsse entstanden sein; hiezu kommt noch das Zeugniss des Cesare Crispolti (Perugia augusta descrita. Lib. I. Cap. 26. Perugia 1648 in kl. 4.), welcher angibt, dass Rafael sich in dem Bilde, in der letzten Figur rechts, im Alter von 19 Jahren portraitirt habe. Also auch er verlegt die Entstehungszeit in das Jahr 1502. Was aber seine Angabe in Beziehung auf das Bildniss Rafael's anbelangt, so unterliegt diese noch einigem Zweifel, da die Züge jenes Kopfes keinesweges sehr individuell sind, und es gegen den Gebrauch der alten Meister wäre, in den Apostelgestalten Portraite anzubringen.

Bis zum Jahr 1797 blieb diese Altartafel eine Zierde der Franciscanerkirche zu Perugia; dann aber wurde sie nach Paris gebracht, vom mürben Holz auf Leinwand übertragen und im Musée Napoléon aufgestellt. Dass bei dieser Operation und dem Reinigen das Bild etwas in den Lasuren und sonst beschädigt wurde und hie und da ausge-

bessert werden musste, bezeugen die jetzt nachgedunkelten Flecken; indessen ist es ein im Wesentlichen noch gut erhaltenes Gemälde. Durch den Friedensschluss von 1815 kam es nach Italien, aber nicht nach Perugia zurück, sondern wird in der Gemäldesammlung des *Vatican* aufbewahrt.

Zeichnungen zur Krönung Mariä.

A. In dem Nachlass *Lawrence* in London.

1. Zwei Blätter, Studien nach jungen Leuten in ihrer Landestracht, zu zwei der stehenden Engel. In Silberstift. Verz. N. 365.
2. Christus die Krone haltend. Verz. N. 364.
3. Kopf des vorn rechts stehenden, jungen Apostels. Sehr schön in schwarzer Kreide gezeichnet. Verz. N. 366.

B. In der Sammlung des *Britischen Museums* in London.

4. Studium zu dem Kopf des rechts stehenden Engels nebst der Hand mit dem Fidelbogen. In Silberstift. Verz. N. 305.

C. In der Sammlung des Nachlasses *Wicar* in Lille.

5. Studium zum Apostel Thomas, welcher den Gürtel hält. Auf der Rückseite der Entwurf zum Christus, die h. Jungfrau krönend. Verz. N. 497.
6. Der Kopf eines der Apostel. In schwarzer Kreide. Verz. N. 498.
7. Noch sah ich ums Jahr 1820 in Rom bei Wicar eine sehr schöne Zeichnung zum stehenden Engel links, von der ich aber nicht weiss, wo sie sich jetzt befindet.

D. In der Sammlung der *Akademie in Venedig*.

8. Der Kopf zum Apostel Johannes. Verz. N. 59.

Kupferstiche: *E. Stölzel.* gr. folio. — In Umriss von *Graffonara* für die „Quadri della Sala Borgia." kl. fol. — Desgleichen kleiner, und sehr gering von *F. Couché fils* für den Manuel du Musée Français. N. 7.

Eine alte Copie des Bildes mit geringen Abweichungen befindet sich in der Kirche zu *Civitella Bernazzone*, einem kleinen Ort zwischen Gubbio und Perugia. Sie trägt folgende Inschrift: MDXVIII ✝ DE MEN. JVLII. Die Apostel haben ihre Namen am Saum ihrer Kleider in folgender Reihefolge von der Linken zur Rechten eingeschrieben: 1. S. Simone. 2. S. Johannes. 3. S. Mattia. 4. S. Andrea. 5. S. Matteo. 6. S. Pietro. 7. S. Tomaso. 8. S. Paolo. 9. S. Taddeo. 10. S. Bartolomeo. 11. S. Jacomo maj. 12. S. Jacomo min.

Altarstaffel des Bildes.

Auf Holz. Hoch $1\frac{1}{2}$ Palm, breit $8\frac{1}{2}$ Palm.

Sie besteht aus einer langen Tafel mit drei Darstellungen: der Verkündigung, der Anbetung der Könige und der Darbringung im Tempel. Schwarze Felder mit rothen Grottesken trennen die kleinen Bilder von einander. Im Umriss gestochen von *F. Couché* fils für den Manuel du Musée Français N. 8. — In Paris wurden diese sonst wohl erhaltenen Bildchen beim Reinigen stark verwaschen. Jetzt befinden sie sich mit dem Hauptbild im *Vatican*.

a. Die Verkündigung. Maria in einer Säulenhalle sitzend, empfängt von dem herbeieilenden Engel die unerwartete Botschaft. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in welcher Gott Vater mit dem h. Geist. Landon N. 473.

Der Originalentwurf zu dem Bildchen ist im Nachlass *Lawrence* in London. Die mit der Feder gezeichneten Contouren sind mit feiner Nadel durchstochen und dienten als Bause. Verz. N. 333.

Eine Copie des Bildes von Sassoferrato, aber in grösserm Format, befindet sich in der Kirche S. Pietro maggiore zu Perugia.

b. Die Anbetung der Könige. Maria mit dem Christkinde sitzt bei Joseph an einem verfallenen Haus; rechts drei Hirten. Die drei Könige sind in der Mitte des Bildes; der jüngere steht hinter dem knienden bärtigen König. Bei dem Gefolge links sieht man zwei Reiter und drei Pferde.

Ein schöner Federentwurf, welcher wahrscheinlich als Bause diente, befindet sich im Palast *Filippo Donini* zu Perugia. Hoch $12\frac{1}{4}''$, breit $8\frac{1}{4}''$. Verz. N. 167.

Auch im Nachlass *Wicar* in Lille werden zwei Blätter mit Gruppen zu dieser Composition angegeben. Verz. N. 499 u. 500.

Gestochen in der Grösse des Originalbildchens von *Ant. Banzo* in Roma presso la Calcografia cammerale. Gross Querfol. — Landon N. 474.

c. Die Darbringung im Tempel. Maria übergibt dem Priester das Christkind an einem Altar oder Tisch, an

welchem auch Joseph steht. Links in der Halle sieht man drei Frauen, rechts vier Männer.

Gestochen in der Grösse des Bildchens von *Persichini.* Gr. Querfol. — Landon N. 475.

Copien auf Leinwand der drei Bildchen, aber im Einzelnen öfters abweichend, besitzt der *Cavaliere Angelo Maria Ricci in Rieti.* Sie befinden sich nach einem noch vorhandenen Inventarium schon seit 1656 im Haus seiner Familie, und werden darin dem Perugino zugeschrieben. Nach einer Notiz im Giornale Pisano N. 5. 1822 wären es Copien von Sassoferrato, was jedoch nach obiger Angabe noch zweifelhaft erscheint.

18. Madonna des Grafen Staffa.

Auf Holz. 6″ 9‴ im Quadrat.

Maria, etwas mehr als halbe, stehende Figur, ist links gewendet. Auf ihrem linken Vorderarm sitzt das Christkind, sich nach einem Büchlein wendend, welches jene in ihrer Rechten hält und auch von ihm erfasst wird. Das linke Ärmchen legt er auf die Brust. Den Hintergrund bildet eine italienische Winterlandschaft, mit grünen Wiesen, durch die sich ein Fluss schlängelt. Zu den Seiten einige entblätterte Bäumchen und Schneeberge in der Ferne. Siehe I. S. 68.

Das Bild von der zartesten Ausführung umschliesst ein Kreis. Die Ecken der quadraten Tafel haben auf schwarzem Grund immer drei arabeskenartige, fantastisch verschlungene Figuren von rother Farbe, im Geschmack der Felder, welche die Bildchen vorerwähnter Predella trennen. Das Unpassende solcher Verzierungen bei ernsten Gegenständen scheint Rafael nach diesem jugendlichen Einfall selbst sehr bald gefühlt zu haben, denn wir treffen sie nur bei diesen zwei um dieselbe Zeit entstandenen Werken. Das unberührte Bildchen ist bis auf einen erst in neuerer Zeit erhaltenen, leichten Sprung vollkommen erhalten. Auch befindet es sich noch in seinem ursprünglichen goldenen Rahmen, der mit Palmetten reich verziert, von einem Gesimse gekrönt wird. Aus dem Hause Staffa kam es durch Erbschaft an den *Grafen Connestabile della Staffa*

in Perugia, der es in hohen Ehren hält. Es geht das Gerücht, dass Graf Staffa ehedem einen Brief von Rafael, dieses Bildchen betreffend, besessen habe, erst kürzlich sei er an einen Engländer zum Kaufe ausgeboten worden; indessen waren alle meine weiteren Nachforschungen nach ihm vergebens.

Gest. v. *Samuel Amsler* 1821 in der Grösse des Originals.

Alte Copien des Bildchens gibt es viele: In Perugia sind deren noch zwei schöne vorhanden, eine im Haus Baglioni, die andere beim Gonfaloniere della Penna. Eine dritte erstand der verstorbene Minister Wilhelm von Humboldt. Das Exemplar zu Mailand im Hause Oggioni wurde von *P. Caronni* 1817 in kl. 4. gestochen. Und ein anderes im Pariser Museum von *Th. Richomme* 1836 in einer achteckigen gothischen Verzierung in 4. mit der Unterschrift: La Vierge au livre.

Eine freie Nachahmung in grösserem und viereckten Format bewahrt das Spital von *S. Maria della misericordia zu Perugia.* Die Hauptabweichung besteht darin, dass das Kind mit der linken Hand in das Buch greift, während es im Originalbilde dieselbe auf die Brust legt und nur mit der andern Hand das Buch fasst. Den Grund bildet eine niedere Mauer, hinter welcher man einige Berge sieht. Unser Bild rührt von einem sehr geschickten Schüler des Perugino her, denn, wenn es auch noch etwas trocken und hart gemalt ist, so hat die Zeichnung doch eine gewisse Fülle, sind die Formen schon sehr ausgebildet. Leider leidet das Bild an zu grosser Trockenheit, so dass mehrere Farben abzuspringen anfangen. Es hat etwa 22″ Höhe auf 18″ Breite. Gest. v. *Anton Krüger* 4.

19. Die Vision eines Ritters.

Auf Holz. 6″ 3‴ im Quadrat.

In der Mitte des Vordergrundes liegt ein junger Ritter in Rüstung, indem er auf seinen Schild mit dem rechten Arm gelehnt, schlafend träumt. Zu seiner Rechten erscheint ihm eine weibliche Gestalt in violettem und purpurnem Gewand, ihm ein Buch und ein Schwert vorhaltend, gleichsam die jugendlich bewegte Seele zum Studium und zum Kampfe auffordernd. Hinter ihr erhebt sich in der Landschaft eine auf steilem Felsen gelegene Burg. Zu des

Jünglings linker Seite erscheint ihm dagegen in rothem und schillerndem Gewand, mit Blumen und Korallenschnüren geziert, ein jugendliches Weib, ihm Blumen, als Sinnbild der Lebensfreuden darreichend. Die Landschaft hinter ihr zeigt eine schöne, an einem Fluss gelegene Stadt, mit einigen Bergen in der Ferne. Hinter dem jungen Ritter aber sprosst, als Aufschluss über dessen Entschluss, ein zierliches Lorbeerbäumchen. Siehe I S. 69.

Die Ausführung des Bildchens ist eben so sorgfältig und zart, als die Erhaltung vollkommen. Die Behandlungsweise ist noch sehr Peruginisch, aber gefühlter und feiner in der Zeichnung. Das Gewand des jugendlichen Weibes, welches etwas bauschig herabfällt, erinnert an die ähnliche Behandlung beim Christusmantel in der schon beschriebenen Krönung Mariä.

Das Bildchen erstand der kürzlich verstorbene W. Young Ottley aus der Gallerie Borghese in Rom und verkaufte es im Jahr 1801 um L. 470. — Aus dem Nachlass des Sir Thomas Lawrence erwarb es *Lady Sykes in London*, welche es nach Verdienst als ein köstliches Kleinod aufbewahrt.

Durch beiliegenden Kupferstich von *Ludwig Gruner* Tafel IX bin ich im Stande die Composition des noch nie gestochenen Bildchens vollkommen anschaulich zu machen Er ist in der Grösse des Originals.

Neben dem Originalbildchen besitzt die Eigenthümerin auch den Originalentwurf dazu; er ist mit der Feder zum Theil schraffirt, zum Theil nur in Contour angegeben. Dieser ist durchgestochen und diente als Bause.

20. Brustbild eines Jünglings.

In der Gemäldesammlung des *Königs von England.*

Auf Holz. C^a. 16″ in Quadrat.

Das Portrait stellt einen jungen Menschen von etwa 15 Jahren vor. Er ist in drei viertel gesehen, rechts gewendet und blickt aus dem Bilde. Unter seinem Barett fällt in vollen Massen sein hellbraunes Haar auf die Schultern herab. Die Brust bedeckt zum Theil das Hemd, zum

Theil ein schwarzes enganliegendes Kleid, das oben zum Schluss mit zwei runden, gelb-metallnen Schnallen versehen ist. Auf diesen steht RAFFAELLO. — VRBINAS. FEC. Den Hintergrund bildet eine hügelige Gegend mit einigen Gebäuden und einem Hain, aus dem schüchtern ein Hirsch auf die Weide kommt. Siehe I S. 70.

Die Behandlungsweise des Bildchens ist noch sehr Peruginisch, besonders der landschaftliche Theil. Leider ist es nicht nur sehr beschädigt, sondern auch verwaschen und übermalt. Mir ward es vergönnt in der Gallerie zu Kensington eine Zeichnung von demselben zu nehmen. Wahrscheinlich ist dieses Bildniss dasselbe, welches sich im Catalog der Gemälde Königs Jacob's II, als das des Rafael von sich selbst gemalt unter N. 123 verzeichnet findet.

21. Drei runde Bildchen.

Im Besitz des *Kronprinzen von Preussen.*

Auf Holz. Jedes etwa 6″ im Durchmesser.

Diese drei Bildchen enthalten auf schwarzem Grunde folgende Gegenstände: Eine Pietà, oder der mit ausgebreiteten Armen auf einem Sarkophag sitzende Christus [1]). Sodann die halben Figuren der Bischöfe und Schutzheiligen von Perugia S. Lodovicus und S. Herculanus. Siehe I S. 70.

Offenbar waren diese etwas flüchtig, auf Peruginische Art behandelten Bildchen einst Theile einer Predella; allein es ist unbekannt von welchem Altarblatt. Herr von Rumohr,

1) Das Berliner Museum bewahrt noch eine andere Pietà N. 226, 13″ hoch, 9″ 6‴ breit, auf Leinwand in Leimfarben gemalt. Christus von vorn gesehen, hat in der Bildung des Kopfes einige Ähnlichkeit mit dem Profilkopf des Christus auf dem Ölberg auf der Predella des Altarblattes für die Nonnen des h. Antonius von Padua zu Perugia. Da dieses Bildchen nun zwar nach Rafael's Composition, aber nicht von ihm selbst ausgeführt ist, so dürfte fragliche Pietà von demselben Mitschüler, vielleicht nach einer Zeichnung Rafael's herrühren. Sowohl die Behandlung im Allgemeinen, als auch der keineswegs zierliche, grob, schwarz umrändete Nimbus scheinen hinlänglich, um die Ausführung dem Rafael nicht zuschreiben zu dürfen.

welcher das Glück hatte, sie, wenn ich nicht irre, in Perugia zu erstehen, machte dem Kronprinzen von Preussen ein Geschenk damit, und dieser gewährt den Kunstfreunden die Freude, sie im Berliner Museum betrachten zu können. In den Italienischen Forschungen III S. 41 wird die Vermuthung ausgesprochen, dass sie Ueberreste eines Gradino zur Krönung Mariä seien, und berichtet, dass der Maler Wicar noch ein viertes dazu gehöriges Rund mit einer heiligen Catharina besessen habe. Da uns indessen alle weitere Nachrichten darüber fehlen, so müssen wir obige Angabe auf sich beruhen lassen. Irrig aber ist jedenfalls die in den „Drei Reisen nach Italien" S. 263 ausgesprochene Vermuthung desselben Schriftstellers, als seien sie Theile der Altarstaffel für das Altarblatt der Nonnen des h. Antonius von Padua; denn diese ist in allen ihren Theilen aus der Gallerie Orléans nach England gekommen.

22. Die Trauung Mariä. 1504.

Auf Holz. Figuren unter halber Lebensgrösse.

In dem berühmten Sposalizio steht die heilige Jungfrau links, Joseph rechts im Begriff, ihr den Trauring an den Finger zu stecken, während der in der Mitte bei ihnen stehende Priester beider Hände fasst. Maria ist von fünf weiblichen Begleiterinnen umgeben; Joseph von fünf der Freier, von denen der vorderste seinen Stab, der nicht blühen wollte, auf dem Knie zerbricht, eine schöne Gestalt von kräftiger Jugendfülle. Auch der zweite knickt verdriesslich seinen Stab, während die drei andern den ihrigen in die Höhe halten. Den Hintergrund bildet ein freier Platz, mit einem sechzehneckigen Tempel von einem Säulengang umgeben; über dem mittelsten Bogen liest man im Gesimse: RAPHAEL VRBINAS. MDIIII. Die erste Inschrift Rafael's mit einer Jahrszahl. Zu den Seiten des Tempels ist eine Aussicht auf Berge in weiter Ferne. Das Bild schliesst oben in einen Halbkreis. Siehe I S. 75.

Bekanntlich malte Rafael diese Tafel für die Kirche S. Francesco zu Città di Castello, und zwar in Auftrag der Klostergeistlichen, wie dieses aus dem vom Advocaten Gia-

como Mancini an Pungileoni mitgetheilten Actenstück des Notars Andrea Brozzi erhellt. Es lautet wie folgt: „Guardianus et Fratres Ord. S. Francisci Min. conv. . . . altare sub titulo S. Joseph, in quo apparet pictum Sposalitium ipsius S. Joseph cum B. V. Maria manu celeberrimi viri Raphaelis de Urbino volentes concedere Illmo et admodum excellenti D. Albezzino, et D. Pietro q. d. Julii de Albezzinis de Civi Castelli . . . et iconam ipsius altaris, ut supra dictum est, pictam cum omnibus et singulis ejusdem altaris et Iconae juribus et pertinentiis etc. — Actum die 25 Mens. Aug. 1633." — Nach demselben Berichterstatter (im Giornale Arcadico N. XXXII. 1826 p. 359) hielt sich Rafael in der Composition an das berühmte Bild seines Meisters Perugino, ehedem im Dom zu Perugia, jetzt in Caen in der Normandie, nur dass er die Gruppen der Männer und der Weiber versetzte, den Figuren etwas mehr Bewegung und dem Tempel eine schönere Architektur gab. Auch im Einzelnen erkennt man noch meist Perugino's Behandlungsweise, obgleich Ausdruck und Bewegung feiner und lebendiger sind, die Töne der Carnation zärtere Übergänge haben, und überhaupt die Eigenthümlichkeit Rafael's schon überall durchleuchtet. In den Gewändern sind einige von des Perugino Art abweichende Färbungen, und zum Theil Farbstoffe angewendet, welche, wie das Grüne am Gewand der vordern weiblichen Figur links, sehr nachgedunkelt haben. Die Ausführung ist nicht wie bei den kleinern Bildern Rafael's auf den äussersten Grad der Vollendung getrieben, sondern mehr auf die allgemeine Wirkung berechnet, wie es einem grössern Werke angemessen ist. Die Linien des in Perspective gezogenen Tempels sind dunkel eingerissen und durch den dünnen Farbenauftrag noch sichtbar. Beinahe drei Jahrhunderte hindurch blieb das Bild die Zierde der Kirche, bis dass der General Graf Giuseppe Lechi aus Brescia, Befehlshaber einer französischen Truppenabtheilung es sich mit dem Degen in der Hand, am 29. Januar 1798 vom Magistrat der Stadt als ein Geschenk darbringen liess. Von ihm kam es an den Grafen Salazar, der es dem Ospedale maggiore in Mailand vermachte, und von diesem er-

stand es mit noch einigen unbedeutenden Bildern auf Antrag des vortrefflichen Directors des Mailänder Münzcabinets, Gaetano Cattaneo, die Direction der *Pinakothek der Brera* um 53,000 Francs. Der Zustand des Bildes ist im Ganzen befriedigend.

Von den Studien zum Gemälde ist nur der Kopf zur h. Jungfrau in schwarzer Kreide bekannt, welcher sich in der Sammlung *Wicar* zu Lille befindet. Verz. No. 501.

Kupferstiche nach dem Gemälde.

Gestochen in dem Werke der „Pinacoteca del Palazzo delle scienze e delle arti di Milano 1812. Tavola I. — Vorzüglich von *Giuseppe Longhi,* Milano 1812. Imp. fol. — Nachstich von *Pietro Folo* 1831. — In Puncturmanier und Grabstichel von *Thouvenin.* folio. — Lithographirt nach Longhi's Zeichnung von *Oeri* 1824 Imp. fol. — Nur der untere Theil des Bildes mit einer Tapete zum Hintergrund, von *Gaetano Riboldi* pitt. quer fol.

Alte Copien nach dem Gemälde.

Im Jahr 1606 machte Giov. Andrea Urbani eine Copie des Bildes für das Oratorium S. Giuseppe zu Urbino, wofür derselbe laut seinem Empfangschein vom 20. October 1606 40 Scudi erhielt. (Siehe Pungileoni El. stor. di Raffaello Santi p. 120 Note.). Das Bild befindet sich noch daselbst.

Eine andere geringere Copie sah ich in der Augustinerkirche zu Citta di Castello; eine dritte sehr beschädigte in der Sammlung Solly, im Berliner Museum.

Noch muss hier eine Composition der Trauung Mariä von Perugino zu einer Altarstaffel vom Jahr 1497 in S. Maria nuova zu Fano gedacht werden, da sie öfters in seiner Schule wiederholt wurde, und im Handel als Skizze von Rafael ausgegeben wird. Sie hat einige Ähnlichkeit mit der Darstellung in Rafael's Bild, aber von der Gegenseite. Das Originalstudium von Perugino zur Predella befindet sich in der Sammlung des Erzherzog Karl in Wien und ist in dem Werk der Nachbildungen von Mannsfeld, in der 11. Lieferung bekannt gemacht worden.

23. Der heilige Sebastian.

Auf Holz. Hoch 16″ breit 12″.

Brustbild des von vorn gesehenen, angekleideten Hei-

ligen. Er hält, als Zeichen seines Martyrthums, einen Pfeil in der Hand. Den Hintergrund bildet eine sehr sorgfältig ausgeführte Landschaft. Die Art der Behandlung zeigt eine grosse Übereinstimmung mit der des Sposalizio, so dass unser Bildchen wohl zu derselben Zeit wie jene Altartafel entstanden ist; indessen hat Rafael dem kleinen Bilde mehr Vollendung im Einzelnen gegeben. Dieser Umstand scheint hinreichend die in den Italienischen Forschungen III S. XI ausgesprochene Ansicht, als sei es ein Fragment eines grössern Bildes, zu widerlegen; besonders würde dann die Landschaft nicht so zart vollendet sein. Das Bild ist wohl erhalten, nur am Himmel und unter der Nase wurden einige Ausbesserungen vorgenommen.

Aus dem Hause Zurla zu Crema erstand es der Kupferstecher Giuseppe Longhi in Mailand um den geringen Preis von 3000 Lire milanese. Jestzt besitzt es *Graf Guglielmo Lochis in Bergamo.* In Longhena's Übersetzung des Quatremère de Quincy p. 13 ist eine Abbildung desselben im Umriss mitgetheilt.

24. Christus auf dem Oelberg.

Für den *Herzog Guidubaldo von Urbino* gemalt.

Auf Holz. Hoch 22″ 6‴, breit 26″.

Vorn ruhen im Schlaf versunken die drei Jünger, links liegt der jugendliche Johannes, in der Mitte sitzt, sein Haupt auf den Arm gestützt, Petrus, rechts sieht man den Christus ähnlichen Jacobus im Profil. Sie lehnen sich alle an einen Erdhügel, auf dem der Herr links gewendet kniend betet, und schmerzlich mit gefaltenen Händen den Blick zum Himmel emporrichtet. Ein kleiner Engel, mit einem Bein auf einem Wölkchen stehend, schwebt von der Ecke links mit dem Leidenskelch herab. Indessen naht in einiger Entfernung rechts, Judas Ischariot mit sechs Soldaten und auf der linken Seite sieht man deren noch zwei andere. Zwischen baumbewachsenen Hügeln öffnet sich eine freie Aussicht auf eine an einem See gelegene Stadt. In der fast erloschenen goldenen Kleiderverzierung auf der

Brust des Petrus scheinen die Buchstaben R. V. eingeschrieben. Siehe I. S. 77.

Durch Vasari wissen wir, dass Rafael ein solches Bild, sorgfältig wie eine Miniatur behandelt, für den Herzog Guidubaldo von Urbino malte; dass es später von der Herzogin Leonora, Gemahlin des Herzogs Francesco Maria bei Gelegenheit der Taufe eines jungen Prinzen an die Camaldolenser Don Paolo Giustiniani und Don Pietro Guirini, welche das Sacrament versahen, geschenkt wurde. Noch wird es in einem Buch betitelt „Roumaldina" p. 79 vom Jahr 1587, als im Kloster vorhanden erwähnt. Seit zwei Jahrhunderten indessen, seit der Zeit als der Beato Forte de Gabrielli dem Camaldolenserkloster zu Urbino als Prior vorstand, treffen wir es bei der *Familie Gabrielli* aus Gubbio, die schon seit langer Zeit in Rom ansässig ist. Das köstliche Bild wäre indessen beinahe im Jahr 1829 dem römischen Principe Gabrielli verloren gegangen, da einer seiner Diener es entwendet und an den Kunsthändler Gigli um 60 Scudi verkauft hatte. Eines Tages nun, als der Principe durch das Zimmer ging, in welchem das Bildchen hinter einem seidenen Vorhang verwahrt war und dieser von der Luft bewegt wurde, glaubte derselbe das Bild nicht hinter demselben zu bemerken, was sich bei näherer Untersuchung nur als allzuwahr bestätigte. Mittlerweile hatte das Bild bei den deutschen Künstlern Aufsehen erregt; aber vergeblich ward es an verschiedene Höfe zum Kauf ausgeboten, so dass es beinahe ein russischer Kunstliebhaber um geringen Preis erhalten hätte, wenn der Principe nicht noch zur rechten Zeit Nachricht davon erhalten und das ihm entwendete Gut dem Händler mit 10 Scudi über den von diesem dafür bezahlten Preis wieder gerichtlich abgedrungen hätte.

Das köstliche Bild ist noch sehr in des Perugino Manier und, wie schon Vasari sagt, aufs zärteste ausgeführt. Die Erhaltung ist sehr befriedigend, denn wenn es gleich durch den Kunsthändler gereinigt wurde, und er einige Stellen, wo die Farben ausgesprungen waren, nicht auf die gehörige Weise ausfüllte, so ist das Bild doch nicht ver-

waschen und wäre mit Wenigem in vollkommenen Stand zu setzen.

Zu zwei der schlafenden Jünger befindet sich im Nachlass *Lawrence* in London ein Studium in schwarzer Kreide. Verz. No. 340.

Von dem niemals früher bekannt gemachten Bilde gibt beiliegende Tafel X eine von *Ludwig Gruner* gestochene Abbildung.

25. S. Georg mit dem Schwert.

Auf Holz. Hoch 10″ 8‴, breit 9″ 6‴.

Der heilige Ritter in stahlener Rüstung sprengt auf einem weissen Pferd von der Linken zur Rechten, er hat seine Lanze schon an dem Drachen zersplittert und ist eben im Begriff ihm einen tödlichen Streich mit seinem Säbel zu versetzen. In der einsamen Felsenlandschaft entflieht rechts die Königstochter. Das sehr sorgfältig behandelte Bildchen ist zwar noch Peruginisch in der Ausführung, aber weit feiner in der Zeichnung und den Charakteren; in der Färbung leuchtend und kräftig. Siehe I. S. 78.

Nach Lomazzo, Trattato della pittura p. 48, malte Rafael einen S. Georg für den Herzog von Urbino, von dem sich eine Copie in der Kirche S. Vittoria zu Mailand befand; diese wird noch von Andr. Scotto, Itinerario d' Italia. Venezia 1622 p. 60 angegeben. Sodann erwähnt Lomazzo einen S. Georg zu Fontainebleau, der jedenfalls der unsrige ist, obgleich er eine Verwechslung macht, indem er sagt, er sei auf ein Damenbrett gemalt, was nur von dem kleinen hier zunächst folgenden S. Michel gilt; indessen scheint Rafael diesen gleichfalls für den Herzog von Urbino als Gegenstück zu unserm S. Georg gemalt zu haben, der dann mit demselben an den König von Frankreich überging. Gegenwärtig ist unser Bild noch wohl erhalten im *Pariser Museum*, und obige Copie aus S. Vittoria dürfte diejenige sein, welche sich mit der des kleinen S. Michael in der Gallerie Leuchtenberg zu München befindet. Hoch 12″ br. 9″ 4‴.

Kupferstiche: *Nic. de Larmessin* No. 16 fürs Cab. Cro-

zat. — *J. L. Petit* fürs Musée Napoleon, beide in der Grösse des Originals. — Radirt von *Bertaux*, geendigt von *Nicquet* kl. Blatt für die Gallerie Filhol. — Landon No. 333.

Den leichten, aber geistreichen Federentwurf zum S. Georg mit dem Schwert besitzt die Florentiner Sammlung. Verz. No. 126. Gest. v. *S. Mulinari* 1774.

26. S. Michael.

Auf Holz. Hoch 11″ 6‴, br. 9″ 6‴.

Der Erzengel in goldner Rüstung steht jugendlich kräftig auf dem grössten der ihn umgebenden Ungeheuer, und ist im Begriff ihm mit seinem Schwert den Todesstreich zu versetzen. Im linken Arm hält er einen weissen Schild mit rothem Kreuz. Vier kleinere Ungeheuer umgeben ihn und im Grund links wandeln vor der in Flammen aufgehenden Stadt des Zorns büssende Sünder unter Bleikappen; rechts bei einer Felsenwand stehen solche, die von Schlangen gepeinigt werden. Nach der Dichtung des Dante in seiner Divina Comedia im 23. und 24. Gesang Heuchler und Diebe vorstellend. Siehe I S. 79. Das kräftig, aber zart behandelte Bildchen ist tief und klar in der Färbung. Auf der Rückseite befindet sich ein Damenbrett, dessen sich Rafael als ein gutes, altes Brettchen für das Bild bediente. Schon Lepicie in seinem „Catalogue raisonné des tableaux du Roy. Paris 1752″ 2 vol. in 4. S. 91, ist der Meinung, dass es Rafael für den Herzog von Urbino als Gegenstück zu vorhergehendem S. Georg gemalt habe. Es befindet sich noch wohl erhalten im *Pariser Museum*.

Gest. von *Claude Du Fosl* No. 15 für's Cabinet Crozat, in der Grösse des Originals. — Landon No. 335.

Eine ausgeführte Zeichnung zum Bilde war in der Sammlung *Crozat*. Verz. No. 558.

Die schon angeführte Copie hoch 12″ br. 9″ 6‴ in der *Gallerie Leuchtenberg* hat, wie auch der S. Georg, einen etwas bräunlichen Ton, und ermangelt, bei aller Güte, des Rafael schöner Zeichnung und zarten Ausführung.

Gemälde Rafael's aus seiner Florentiner Epoche.

Vom Jahr 1504 bis 1508.

27. Madonna des Grossherzogs von Toscana.

Maria, stehende, halbe Figur von vorn gesehen, hält das auf ihrer linken Hand sitzende Christkind und betrachtet es mit gesenktem Blick. Das Kind von neben gesehen, wendet das Köpfchen und sieht aus dem Bilde heraus; sein linkes Händchen legt es auf der Mutter Brust. Ein blauer Mantel umhüllt vom Scheitel des Kopfes an die ganze Gestalt der Madonna, die kräftig aus dunkelem Hintergrunde tritt. Obgleich die Anordnung schon Florentinische Grossartigkeit verräth, so ist das köstliche Bild doch noch sehr in des Perugino Manier behandelt. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts befand es sich mit noch zwei Bildern von Carlo Dolce im Besitz einer armen Witwe, welche ihren ungekannten Kunstschatz an einen Bilderhändler um 12 Scudi verkaufte. Durch Vermittlung des damaligen Galleriedirectors Puccini kam unsere Madonna in den Besitz des Grossherzogs von Toscana, Ferdinand III, der es auf allen seinen Wanderungen mit sich führte, daher es seinen Namen erhielt. Jetzt befindet es sich im Schlafzimmer der Grossherzogin im *Palast Pitti* zu Florenz. Siehe I S. 85. Die Erhaltung desselben war vortrefflich, litt aber in der letzten Zeit durch zu starkes Reinigen.

Kupferstiche: *Rafael Morghen* 1823. kl. fol. Cat. 250. — *Della Bella*. kl. fol. — *Franz Stöber* in Wien. kl. fol. — *J. C. Richter*. kl. fol. — Vierge au Palais Pitti nach einer Zeichnung von *Desnoyers* gestochen von *Lorichon* 1835. fol. — Lith. von *P. Stöhr* fol. — desgl. von *J. Fertig*. kl. fol.

Eine schöne Copie dieses Madonnenbildes, aber mit einem landschaftlichen Hintergrunde, wahrscheinlich von einem Florentiner Schüler Rafael's gefertigt, erstand ein Russischer Kunstliebhaber in Toscana, und hat sie kürzlich in Frankfurt a. M. zum Verkauf ausgeboten.

Studien zum Bilde.

Der Madonnenkopf, Federzeichnung in der *Florentiner Sammlung*. Verz. No. 117.

Der Kopf des Christkindes, in Silberstift, im Besitz des *Verfassers*. Verz. No. 282.

28. Madonna des Duca di Terranuova.

Auf Holz. Rund von 2′ 9″ im Durchmesser.

Kniestück: Die heilige Jungfrau hält sitzend das auf ihrem Schoos liegende Christkind und bewundert es mit gesenktem Haupt und etwas aufgehobener linken Hand, in der Art des Leonardo da Vinci. Links steht der kleine Johannes, indem er liebevoll mit stark gewendetem Köpfchen dem Jesuskind den Pergamentstreifen mit dem: Ecce Agnus Dei hinreicht, den auch jenes erfasst. Rechts lehnt sich noch ein anderer Knabe mit Heiligenschein, wahrscheinlich einer der nachmaligen Apostel, an den Schoos der Maria. Den Hintergrund bildet eine niedere Mauer, über die man in eine Landschaft sieht. Am Brustsaum des Kleides der Maria steht in einem doppelten Kreis der Buchstabe M, was einige Zweifel erregen könnte, ob das Bild wirklich von Rafael sei; allein Composition sowohl, als Ausführung sind so sehr in der Art Rafael's aus seinem ersten Aufenthalt in Florenz, dass für mich alle Zweifel gehoben sind. Der Ton ist im Ganzen kräftig, doch mild; der Charakter der Köpfe erinnert an die eben genannte Madonna des Grossherzogs, die um dieselbe Zeit wie unser Bild dürfte gemalt sein. Es ist im Ganzen wohl erhalten und hat nur an wenigen Theilen durchs Reinigen gelitten. So weit die

Nachrichten reichen, war es stets Eigenthum der Familie *Duca di Terranuova* aus Genua, jetzt in Neapel wohnend. Siehe I S. 86.

Gestochen von *Hieronymus Scotto* 1823. Gr. 4. Ein Studium, wie es scheint, zum Kinde, mit der Feder gezeichnet, besitzt die *Florentiner Sammlung*. Verz. N. 116.

29. Kleines Madonnenbild des Lords Cowper.

Auf Holz. Hoch 24″, br. 17″.

Kniestück. Maria an einer Mauerbrüstung sitzend neigt den von vorn gesehenen Kopf etwas nach ihrer Rechten und hält auf ihrer linken Hand das sie umhalsende Christkind, welches an ihr hinaufsteigt und sein linkes Füsschen auf ihre im Schoos liegende rechte Hand setzt. Sein Köpfchen neigt es im entgegengesetzten Sinne wie seine Mutter, den Blick unterwärts gerichtet. Das Haupt der h. Jungfrau ist von einem violetten Tuch umbunden und von einem durchsichtigen Schleier bedeckt. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in welcher rechts eine Kirche mit einer Kuppel auf einem Hügel steht.

Die Composition ist unverkennbar von Rafael in der Zeit entworfen, als er von der Peruginischen Manier sich zu der Florentinischen neigte, etwa um 1505. Die Ausführung ist sehr flüchtig; die Hände aber, besonders die der Maria sind überaus zierlich, was bei Rafael nicht oft gefunden wird. Die Gewänder sind stark lasirt; der vordere Theil der Landschaft hat einen bräunlichgrünen, die Ferne einen hellblauen Ton. Ob das Bild in allen Theilen von Rafael selbst ausgeführt ist, schien mir zweifelhaft; erhalten ist es vollkommen. Bin ich recht unterrichtet, so befand es sich früherhin in Urbino [1]) und wurde von dem

1) Michele Dolci in seinen handschriftlichen Nachrichten: „Ragguaglio delle pitture che si trovano in Urbino", um 1775 gesammelt, erwähnt p. 60 zwei Madonnenbilder Rafael's bei den Familien *Bonaventura* und *Palma*, die jetzt nicht mehr vorhanden sind. Vielleicht ist eines derselben unser Madonnenbild, indessen ist Dolci kein zuverlässiger Kunstkenner gewesen. S. Pungileoni p. 8.

Grafen von Cowper, dem englischen Gesandten zu Florenz, erstanden, welcher die ausgezeichnete Bildergallerie gegründet, die den Landsitz jener Familie, *Pansanger* bei Hertford schmückt, wo sich auch noch unser Madonnenbild befindet.

30. Portrait eines Jünglings aus dem Hause Riccio.

Auf Holz. Hoch 19″ 6‴ br. 15″.

Brustbild eines jungen Menschen von etwa 20 Jahren. Er ist links gewendet, in drei Viertel gesehen und schaut aus dem Bilde heraus. Seine straff herabfallenden Haare sind unten grade abgeschnitten; den Kopf bedeckt ein schwarzes Barett. Mit der rechten Hand fasst er sein dunkeles Oberkleid; an den zwei gelben Schnallen des Unterkleides mit weissem Hemdenvorstoss steht: RAPHAELLO VRBINAS. FEC. Den Hintergrund bilden zu den Seiten zwei Säulenschafte von buntem Marmor, mit einer Aussicht zwischen ihnen auf eine waldumgrenzte Wiese; unter Bäumen geht ein Hirsch zur Weide und wird von einem Luchs belauscht. Das Bild von guter Erhaltung ist sorgfältig noch etwas in des Perugino Manier behandelt. Es kommt aus dem Hause Leonardo del Riccio zu Florenz, wo es Ignatius Hugford sah und ein Zeugniss für die Echtheit desselben ausstellte; Mengs fügte demselben noch Folgendes bei: „Io sottoscritto ho veduto e considerato il sopra acenato quadro, il quale giudico opera di mano di Raffaele da Urbino, come sopra. Fatto a Firenze hoggi 17 Genajo 1774. Raffaele Mengs“. — Das Attestat, worin Hugford indessen irrig das Bild für Rafael's eigenes Portrait im Alter von 21 Jahren angibt, da es doch nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem Urbinaten hat, wurde auf der Rückseite der Tafel angeheftet. Das Bild kam nachmals in die Sammlung des Grafen Firman, in dessen Schloss Leopoldskron bei Salzburg, und später an den Banquier Trautmann in München, von dem es *König Ludwig von Baiern* erstand. Siehe I S. 87.

Gestochen von *P. Ant. Pazzi.* kl. fol. — Lith. von *Lorenz Quaglio* in der Grösse des Originals für das fünfte Heft der Zelterischen Nachbildungen vorzüglicher Originalgemälde. München 1822. Beidemal als das Portrait Rafael's angegeben.

31. Altartafel fürs Kloster S. Antonio di Padova zu Perugia.

Rafael malte den Nonnen dieses Klosters eine Tafel für den Hauptaltar ihrer Kirche, nebst einer Lunette und einer Predella mit fünf Darstellungen. Wahrscheinlich begann er sie schon im Jahr 1504 vor seiner Reise nach Urbino, vollendete sie aber erst das Jahr darauf nach seiner Rückkehr nach Perugia, wofür sich die Gründe aus nachfolgenden Angaben unbezweifelt herausstellen.

Hauptblatt.

Auf Holz von beinahe quadrater Form. Figuren $^2/_3$ Lebensgrösse.

Maria auf einem reichen Throne sitzend, zu welchem einige Stufen führen, hält auf ihrem rechten Knie das angekleidete Christkind; es hat ein weisses Kleid mit grünen und rothen Verzierungen am Ermel und einen violetten Mantel an; segnend erhebt es die Rechte gegen den kleinen Johannes, der anbetend herannaht. Zunächst an dem Thron stehen auf einer der Stufen links die heilige Catharina im Profil gesehen, rechts die heilige Rosalia, beide Palmzweige zum Zeichen ihres Märtyrthums haltend. Ganz vorn befindet sich auf der einen Seite der Apostel Petrus, auf der andern der Apostel Paulus. Den Hintergrund zu den Seiten des Throns bildet etwas Landschaft. Der Ton des Bildes ist kräftig, öfters ins bräunliche in den Schatten gehend; die Carnation der weiblichen Figuren und der Kinder ist indessen sehr klar. Der Kopf des Petrus erinnert an den in der Krönung Mariä; der des Paulus ist stark colorirt und braun in den Schatten. Der dunkelblaue Mantel der Maria ist nach alterthümlicher Art mit Goldpuncten übersät; überhaupt sind die Einfassungen der Gewänder mit reichen Goldverzierungen in der Art des Pin-

turicchio versehen. Maria mit dem Christkind, beide überaus lieblich im Ausdruck, erinnern noch an Rafael's frühere Weise, während die beiden weiblichen Heiligen schon sehr den Florentinischen Einfluss verrathen, sowohl in der Bildung der Köpfe, als in der Bewegung der Hände. Landschaft und Himmel haben einen tiefen, aber milden Ton. Siehe I S. 87.

Die Lunette.

Sie enthält den segnenden ewigen Vater, die Weltkugel in der Linken haltend; halbe Figur. Zwei jugendliche anbetende Engel sind zu seinen Seiten und oben schweben noch zwei Cherubimköpfchen in blauer Luft. Das Bild ist weit mehr in der Art des Perugino behandelt und nicht so bräunlich im Ton, wie die Haupttafel; sie dürfte früher als diese vollendet worden sein.

Im Jahr 1678 verkauften die Nonnen diese beiden Stücke um 2000 Scudi romani an den Grafen Gio. Antonio Bigazzini in Rom, und erhielten ausserdem eine Copie derselben für ihren Altar. (Siehe Annibale Mariotti Lettere pittoriche perugine etc. Perugia 1788. 8. p. 126, welcher diese Notiz aus dem öffentlichen Archiv der Stadt genommen hat.) Nachmals kamen die Bilder in die Gallerie Colonna, und aus ihr zu Ende des verflossenen Jahrhunderts an den *König von Neapel.* Noch sah ich sie im Palast zu Neapel, weiss aber nicht, ob sie aus dem letzten Schlossbrand gerettet wurden. Ich fand sie beide wohl erhalten, nur dass die Haupttafel zwei Sprünge in die Quere durch allzu grosse Hitze erhalten, von denen einer leider durch die drei weiblichen Köpfe geht.

In Umriss gestochen in *Seroux d'Agincourt* Histoire de l'art par les monumens. Tom. II.

Die Bilder der Predella.

Es sind deren fünf, welche die Nonnen schon früher im Jahr 1663 an die Königin Christine von Schweden um 601 Scudi romani verkauften. (Siehe Mariotti, Lettere pitt. perug. p. 125.) Mit der Gallerie des Herzogs von

Bracciano kamen sie in die des Herzogs von Orléans in Paris, und aus dieser, als sie im Jahr 1798 zum grössten Theil in London öffentlich verkauft wurde, an verschiedene Kunstfreunde in England.

a. Christus auf dem Ölberg. Bei einem Hügel kniet Christus im Profil gesehen im Gebet, während ein kleiner herabschwebender Engel ihm den Leidenskelch reicht. Dicht bei ihm zu den Seiten, etwas mehr im Vordergrund, schlafen Johannes und Jacobus und hinter dem Hügel Petrus, nur zur Hälfte gesehen. Das Bild ist das schwächste der drei historischen der Altarstaffel und scheint nur nach Rafael's Zeichnung von einem seiner Mitschüler ausgeführt. Übrigens ist es sehr verputzt und übermalt. In Bryan's Gallery in London wurde es im Jahr 1800 um L. 42 verkauft. Letztlich erstand es Herr *Samuel Rogers* in London aus dem Nachlass des Lords Eldin in Edinburg. Hoch 9″, breit 10″.

Gestochen in der Grösse des Originals von *Jean Charles Flipart* für das Cabinet Crozat. — Von *Couché fils* und *Lienard* für die Gallerie Orléans. — Landon N. 226.

b. Die Kreuztragung. Den Zug beginnen zwei Reiter; hinter ihnen folgt Christus mit dem Kreuz beladen, und vom Henker, der von zwei Soldaten begleitet wird, an einem Seile gezogen. Joseph von Cyrene, hier ein junger, mitleidsvoller Mann, ist im Begriff das Kreuz abzunehmen. Rechts schliesst die Darstellung die in Ohnmacht sinkende Maria, von drei Frauen unterstützt und von Johannes beklagt. Es ist dieses Bild das schönste der Altarstaffel und gut erhalten. Hoch 9″, br. 23″. In Bryan's Gallery in London wurde es im Jahr 1798 um L. 150 an Hrn. Hibbert verkauft. Jetzt besitzt es Herr *Ph. John Miles in Leigh Court* bei Bristol.

Gest. von *Nicolas de Larmessin* N. 26 für das Cabinet Crozat. — Von *Couché fils* und *Lienard* für die Gallerie Orléans. — Landon N. 216.

In der *Bridgewater Gallery* in London ist ein Bildchen, welches dieselbe Figur des das Kreuz tragenden Christus, in violettem Gewand, und zwischen zwei mit Grottesken verzier-

ten Pilastern darstellt. Es wird gleichfalls dem Rafael zugeschrieben.

c. Der Leichnam Christi im Schoos der Maria und von Johannes unterstützt. Magdalena küsst dessen Fuss. Zu den Seiten stehen Joseph von Arimathia und Nicodemus. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit drei Bäumchen. Ein schönes klares Bild, von feiner Zeichnung und tiefem Gefühl; die Darstellungsweise ist dem Meister Perugino entlehnt. In Bryan's Gallerie um L. 60 verkauft. Aus dem Cabinet Bonnemaison kam es in das des Grafen Karl von Rechberg in München, und aus diesem an Sir Thomas Lawrence. Jetzt besitzt es Hr. *M. A. Whyte in Barron Hill* bei Ashborne, Derbyshire. Es ist von guter Erhaltung. Hoch 9″ br. 10″.

Gest. von *Claude du Flos* N. 27. fürs Cabinet Crozat, in der Grösse des Originals. — Von *Couché fils* und *Lienard* für die Gallerie Orléans. — Lith. von *L. Ekemann Allesson* mit Tonplatte. Querfol.

Der Entwurf zu diesem Bilde befand sich in der Sammlung *Crozat*. Verz. N. 545.

d. und e. Der h. Franciscus und der h. Antonius von Padua. Ersterer rechts gewendet hält ein rothes Buch und ein Kreuz. Letzterer links gewendet, ein grünes Buch und einen Lilienstengel. Der Hintergrund blau. Hoch 9″ br. 5″. Beide Bildchen sind nicht von Rafael, sondern wohl nach seiner Angabe von einem seiner Mitschüler ausgeführt. Sie befinden sich jetzt unter N. 306 und 307 in *Dulwich College* bei London, in der Gallerie, welche Sir Francis Bourgeois dahin vermacht.

Hier scheint es auch noch an seinem Ort zwei Bilder zu erwähnen, in welchen die Composition der Haupttafel des Altars benutzt wurde, daher man sie dem Rafael selbst zuschrieb. Das eine dieser Gemälde befindet sich in der Kirche *S. Agostino zu Perugia* und enthält die Maria mit dem Christkind auf dem Thron, S. Petrus und S. Catharina links, S. Paulus und S. Lucia rechts; oben in den Ecken sind zwei anbetende Engel hinzugefügt. An der Stufe des Throns steht folgende Inschrift: A. D. MCCCCCVIIII. K. A. S. I. — C. F. von Rumohr in seinen Italienischen Forschungen III S. 74. liest die Abkür-

zung KAL. AVGVSTI. SANZIVS INVENIT. und glaubt das Bild von Rafael selbst angelegt, unbeendigt in Perugia zurückgelassen und von einem andern Künstler übermalt. Eine Meinung, die er schwerlich würde niedergeschrieben haben, wenn er sich erinnert hätte, dass das Bild in S. Agostino mit dem in Neapel im Wesentlichen übereinstimmt. Das fragliche ist also nur eine Copie mit einigen Abänderungen.

Ein anderes Gemälde, in welchem die Maria mit dem Kind unserer Composition zur Darstellung einer mystischen Vermählung angewendet wurde, hat statt jener Heiligen den h. Nicolaus von Tolentino auf der einen Seite stehen und zwei Bischöfe auf der andern. Es befindet sich in der Kirche *Tutti Santi zu Città di Castello.* Oben in der Lunette ist eine Verkündigung. Auch dieses Bild ist wie vorhergehendes von einem schwachen Nachahmer Rafael's in der Peruginischen Manier ausgeführt.

32. Madonna der Familie Ansidei. 1505.

Auf Holz. Ganze Figuren unter Lebensgrösse.

Maria sitzt auf einem erhöhten Thron, zu dem mehrere kastenähnliche Stufen führen. Sie hält auf ihrem rechten Knie das sitzende Christkind, indem sie auf dem linken ein kleines Buch aufschlägt, in welches beide hineinblicken. Links steht mit aufwärts gerichtetem Blick Johannes der Täufer, mit der Rechten nach dem Erlöser deutend, während er in der Linken einen krystallenen Kreuzesstab hält. Gegenüber steht der h. Bischof Nicolaus von Bari, den Krummstab und ein Buch, in dem er liest, haltend. Das Gesims unter dem Thronhimmel hat folgende Inschrift: SALVE. MATER. CHRISTI. Und am Saum des Mantels der Maria steht die Jahrszahl MDV. Durch den offenen Bogen hinter dem Thron sieht man in eine Landschaft mit einer Stadt. Die Figuren haben etwa zwei Drittheile der Lebensgrösse. Rafael malte diese Altartafel für die Capelle S. Nicolo di Bari in der Kirche S. Fiorenzo zu Perugia, welche der Familie Ansidei gehört und zu deren Ausschmückung der im Jahr 1490 verstorbene Filippo di Simone Ansidei ein bedeutendes Vermächtniss hinterlassen hatte. Durch Galvino Hamilton erstand im Jahr 1764 Lord Robert Spen-

cer das Bild für einen bedeutenden Preis und gegen eine von Nicolo Monti verfertigte Copie, die sich noch in der Kirche befindet. Der Lord schenkte es nachmals seinem Bruder, dem Herzog von Marlborough, der es in der Gallerie im *Palast Blenheim* aufbewahrt. Die Behandlungsweise des Bildes trägt zwar noch sehr die der Peruginischen Schule an sich, allein die Zeichnung des Nackten ist voller, naturgetreuer und die Charaktere haben einen tiefern Ernst, was besonders bei dem Bischof der Fall ist. Auch die Gewänder sind freier behandelt, nur das der Maria ist etwas klein gebrochen und bauschig, gleich dem vom Christus in der Krönung Mariä aus S. Francesco. Im Ganzen aber ist das Bild nicht wie vorhergehendes für S. Antonio in verschiedenen Entwicklungsepochen ausgeführt, sondern wie aus einem Guss. Auch ist es noch in vortrefflichem Zustande, da man nur am Fuss des Johannes den Versuch gemacht es zu reinigen, glücklicherweise aber gleich damit aufhörte. Siehe I S. 88.

Beiliegende Abbildung auf Tafel XI verdanken wir dem Grabstichel von *Ludwig Gruner*, der einen grössern, ausgeführten Stich nach dem Bilde in Arbeit hat.

Altarstaffel des Bildes.

Die Tafel hatte ehedem eine Predella mit drei kleinen Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers, die aber so beschädigt wurden, dass zwei davon in Italien zurückblieben und nur das weniger verletzte Bildchen mit der Predigt Johannis nach England kam. Der Täufer steht hier erhöht zur Linken dreier Gruppen von Zuhörern umgeben. Unter der, welche ihm zunächst steht, befinden sich zwei Jünglinge von ausgezeichnet Rafaelischer Schönheit; sie scheinen ganz von der Busspredigt ergriffen, während zwei Kinder zu ihren Füssen harmlos ihre Spiele forttreiben. In dem Mittelgrund der Landschaft sieht man noch einige herannahende Reiter. Die Gewänder in diesem kleinen Bilde sind noch breiter, als die im Hauptblatt behandelt, und erinnern öfters an Masaccio's Art und Weise. Nur das rothe Gewand des Täufers ist noch klein gebro-

chen und bauschig, dabei stark lasirt. Sonst hat die Färbung im allgemeinen einen kräftigen und klaren Ton. Das zart behandelte Bildchen sah ich beim Marquis von Lansdowne auf seinem Landsitz *Bowood* bei Devizes.

Gest. von *Ant. Capellan* in der Grösse des Originals, Querfol., mit folgender Unterschrift: Nobilissimo viro Roberto Spencer Insigni hujus Tabulae Possessori. C. Morison L. D.

33. Pax vobis.

Auf Holz. Etwa 15″ hoch.

Der auferstandene Christus, halbe Figur, ist nur auf der rechten Schulter und um die Hüften mit einem rothen Gewand bekleidet. Sein etwas geneigtes Haupt trägt noch die Dornenkrone, die Rechte erhebt er segnend und mit der Linken zeigt er nach der Wunde in der Seite. Den Hintergrund bildet etwas Landschaft und Himmel, die sehr tief im Ton gehalten sind. Das genaue Studium nach der Natur und die Behandlungsart erinnern augenfällig an das Gemälde in Blenheim, nur ist es als ein kleines Bild zärter vollendet. Die Carnation ist frisch, die Schatten klar bräunlich. Das rothe Gewand noch stark lasirt, aber grossartig in der Anordnung. Alles berechtigt zu glauben, dass es im Jahr 1505 entstanden ist. Die Erhaltung lässt nichts zu wünschen übrig. Aus der Familie Mosca zu Pesaro kam es an den *Grafen Paolo Tosi zu Brescia.* Siehe I S. 88.

Gest. von *Lodovico Gruner* 1835 in 12. — Von demselben in Umriss mit etwas Schattenangabe, in Longhena's Übersetzung des Quatremère de Quincy p. 577.

34. Jugendlicher Kopf.

Auf einer Ziegel in Fresco gemalt.

Er ist fast von vorn gesehen, etwas links gewendet und geneigt; das gelockte Haar ist gescheitelt und fällt in vollen Massen auf die Schultern. Etwas Gewand ist kaum angedeutet. Der Schnitt der Gesichtszüge hat jenen eigenen Charakter, der ans Affectirte grenzt und bis zum Jahr 1508 zuweilen in Rafael's Werken vorkommt. Es scheint, dass dieses Frescobild ein vorläufiger Versuch war, bevor

Rafael die Ausführung des grossen Frescogemäldes in S. Severo begann; sicher ist es um dieselbe Zeit entstanden. Diese interessante Reliquie befand sich bei einem Trödler in Perugia, der sie, ohne zu wissen, was er besass, um 5 Paoli (etwa fl. 1 15 Xr.) verkaufte. Aus dem Hause des Grafen Giulio Cesarei zu Perugia erstand sie *König Ludwig von Baiern* um 1000 Scudi romani und schmückte damit seine Pinakothek. Siehe I S. 89.

In Longhena's Übersetzung des Quatremère de Quincy p. 10. ist eine, aber zu affectirt ausgefallene Abbildung des Frescobildes. Dass es übrigens in früheren Zeiten in Ansehn stand, beweisen zwei alte Copien in Öl, welche ich in Rom und Pesaro bei Kunsthändlern angetroffen habe.

35. Frescogemälde in S. Severo. 1505.

Rafael führte diese Wandmalerei in einer ehemaligen Seitencapelle der Camaldolenserkirche zu Perugia aus, nachdem er von seinem ersten Aufenthalt in Florenz zurückgekehrt war, vollendete aber nur den obern Theil, der durch einen Spitzbogen eingeschlossen ist, und verzog die Ausführung des untern Theils bis zur Zeit, als er, nach Rom berufen, nicht mehr daran denken konnte sein Versprechen sobald zu erfüllen. Die Klostergeistlichen indessen verliess die Hoffnung nicht, bis Rafael's Tod alle Erwartungen täuschte, und sie die Ausführung des untern Theils des Wandgemäldes im Jahr 1521 dem Pietro Perugino übertrugen.

Der von Rafael dargestellte Gegenstand ist eine himmlische Versammlung von heiligen Camaldulensern um die heilige Dreieinigkeit. Gott der ewige Vater ein Buch haltend, worauf das *A* und *Ω* gezeichnet ist, schwebt mit dem heiligen Geist über dem Heilande, ganz ähnlich in der Anordnung, wie wir sie wieder im Bild der Theologie, oder der sogenannten Disputa im Vatican treffen. Zwei Engelknaben umgeben Gott Vater, und zwei halb erwachsene, bekleidete Engel stehen anbetend, aber etwas geziert in ihren Bewegungen, zunächst dem Heilande. Dieser erhebt zum Segen die Arme und scheint alle Völker zu ihrem

Heile zu sich einzuladen. Links, etwas tiefer, sitzen auf Wolken drei heilige Camaldulenser, nämlich: S. Maurus, S. Placidus Mart. und S. Benedictus; und rechts S. Romualdus, S. Benedictus Mart. und S. Johannes Mart. — Leider hat das Gemälde theilweis sehr gelitten, so dass die Figuren des Gott Vaters und der Engelknaben fast ganz abgefallen sind, auch der Kopf des h. Johannes ganz fehlt. Indessen suchte man in neueren Zeiten weiterem Verfall vorzubeugen und Professor Giuseppe Carattoli wendete alle Sorgfalt an die Malerei vor dem Untergang zu retten und herzustellen, ohne sich anzumassen das Fehlende ergänzen zu wollen. Hiefür sind ihm alle Kunstfreunde eben sosehr zu Dank verpflichtet, als den Klostergeistlichen für ein bequemes Gerüst, auf welchem diese Reliquie in dem nun verbauten und engen Raum gehörig betrachtet werden kann. Ich hatte schon I S. 89 Gelegenheit aufmerksam zu machen, dass die Anordnung der Composition früheren Vorbildern in den jüngsten Gerichten von Orcagna, Fra Angelico und Fra Bartolomeo entspricht, aber auf eine eigenthümliche, lebendige Weise von Rafael hier angewendet, in der Disputa noch reicher und in andern Beziehungen stehend, durchgeführt wurde. Auch hinsichtlich der Ausführung erwähnte ich bereits, dass er durch die Studien nach Masaccio angeregt, und auch wohl durch die Natur des Fresco begünstigt, eine grossartigere Haltung in den Gewändern und überhaupt eine breitere Behandlungsweise anwendete, in den Charakteren aber eine Schönheit und Tiefe zeigte, die Rafael nur seinem eignen Genius verdankt.

Wahrscheinlich erst nach Vollendung der untern Hälfte durch Perugino erhielt unsere Malerei folgende nachrichtliche Inschrift: Raphael de Urbino Domino Octaviano Stephano Volaterrano Priore Sanctam Trinitatem Angelos astantes Sanctosque; pinxit. A. D. MDV.

Diejenige, welche zu den sechs stehenden Heiligen, von Perugino ausgeführt, gesetzt wurde, lautet: Petrus de Castro Plebis Perusinus tempore Domini Silvestri Stephani

Volaterrani a dexteris et sinistris Divae Cristiferae Sanctos Sanctasque; pinxit. A. D. MDXXI.

Die einzelnen Figuren des Christus und des h. Maurus sind gestochen von *Anton Krüger* 1836 in 8.

Der Entwurf in Stift zu dem Kopf des h. Benedictus scheint sich auf einem Blatt im Nachlass *Lawrence* in London zu befinden, worauf Rafael zu gleicher Zeit das Reitergefecht nach Leonardo da Vinci's Carton skizzirte. Verz. N. 443.

36. Die Madonna mit dem Stieglitz.

Auf Holz. Hoch 4 Palm 6″ br. 3 P. 6″.

Maria sitzt in einer Landschaft, hält ein Buch in der Linken und betrachtet liebreich den kleinen Johannes, der links stehend dem Christkind einen Stieglitz darreicht; dieses gleichfalls auf der Erde stehend, lehnt sich in den Schoos der Mutter und ist im Begriff den Vogel zu streicheln. Ganze Figuren in halber Lebensgrösse. In dem landschaftlichen Hintergrund sieht man drei leichte Bäumchen und eine Brücke von einem Bogen. Den Vordergrund schmücken Pflanzen, in der Art des Leonardo da Vinci. Der Kopf der Madonna ist sehr übereinstimmend mit dem im Bild aus S. Fiorenzo. Durch Vasari wissen wir, dass Rafael das schöne Madonnenbild für den Florentiner Lorenzo Nasi malte, und dass es im Jahr 1548 durch den Einsturz des Hauses in mehrere Stücke zersplittert, wieder mit vielem Geschick zusammengefügt wurde. Seitdem es in die Tribune der *Florentiner Gallerie* gelangte, ist es noch mehrmals hergestellt worden, wodurch das Bild allerdings viel von seinem ursprünglichen Werth verlieren musste; demohngeachtet leuchtet jetzt noch Rafael's göttlicher Genius überall durch. Siehe I S. 92.

Kupferstiche: *Rafael Morghen* 1814. fol. — *Anton Krüger.* fol. — *Ignazio Pavon.* fol. — *Martinet.* fol. — Radirt von *Riepenhausen.* — Nur der Kopf in einem Oval von *Manuel Esquivel* 1815. 8.

Ein Entwurf zu dem Bild mit der Feder gezeichnet, ist in der Sammlung *Wicar* in Lille. Verz. N. 502.

Ehedem zeigte man im Kloster von *Vallombrosa* eine alte

Copie, die sich nun in der Sammlung der Florentiner Akademie befindet.

37. Die h. Jungfrau im Grünen.

Auf Holz. Hoch 3′ 7″ br. 2′ 9″.

Maria in einer Landschaft sitzend hält mit beiden herabgesenkten Armen das vor ihr stehende Christkind und betrachtet, den Kopf etwas links wendend, den kleinen Johannes; dieser hält kniend seinem göttlichen Gespielen ein Kreuz dar, welches auch dieser mit seiner Rechten fasst und ernst, aber anmuthsvoll jenem in die Augen sieht. Den Hintergrund bildet eine hübsche Landschaft mit einem Städtchen an einem Fluss. Der Wiesengrund, welcher zunächst die Figuren umgibt, ist in der Art des Leonardo da Vinci reich mit Pflanzen und Blumen geschmückt, daher der Name des Bildes, welcher ihm sehr passend von Christian von Mechel beigelegt wurde. Von allen Gemälden Rafael's entspricht dieses am meisten der Darstellungsweise des Leonardo da Vinci, sowohl im Ausdruck der Köpfe und in den Bildungen der Kinder, als auch im Faltenwurf und in dem bräunlichen Ton der Landschaft. Die Carnation indessen ist ganz in der Art, wie sie Rafael's Vater sowohl als Perugino zu behandeln pflegten und wie sie auch Rafael mit einigen Modificationen bis ans Ende seiner Laufbahn beibehielt; nämlich graubräunlich in den Schatten, röthlich in den Übergängen und weisslich in den Lichtern. Das rothe Kleid ist stark lasirt, das Blau des Mantels etwas geschwunden, daher kraftlos in den Schatten. Im Rand des Kleides an der Brust steht von andern Ornamenten umgeben die Jahrszahl MDV©I, welche eben sowohl 1505 als 1506 gelesen werden kann. Wahrscheinlich wollte Rafael damit andeuten, dass er das Bild im erstern Jahr angefangen, im andern vollendet habe; zum wenigsten verträgt sich diese Annahme sehr gut mit des Bildes Behandlungsweise. Siehe I S. 93. Durch Baldinucci (Notizie de' Professori del disegno etc. Firenze 1681—88.) wissen wir, dass es zu seinen Zeiten noch bei den Erben des Taddeo

Taddei zu Florenz war, für welchen letztern, wie Vasari berichtet, Rafael aus Dankbarkeit zwei Madonnenbilder gemalt hatte, die beide in der Behandlungsweise noch an die des Perugino erinnern, aber auch schon die Fortschritte zeigen, welche Rafael in Florenz gemacht hatte. Baldinucci berichtet ferner, dass die Erben des Senators Giovanni Taddei unser Bild um hohen Preis an den Erzherzog Ferdinand Karl von Tyrol verkauften, wahrscheinlich im Jahr 1661, als er sich mit seiner Gemahlin Anna, Tochter der Grossherzogs Cosimus II, bis zum 2. Februar 1662 in Florenz aufhielt. Nach des Erzherzogs bald darauf, am 31. December 1662, erfolgtem Tode kam das Bild in die von seinem Grossoheim gestiftete merkwürdige Sammlung von Rüstungen und Kunstsachen in dem alten Schlosse Ambras, und ist im Inventarium von 1730 unter N. 135 genau beschrieben. Im Jahr 1773 wanderte es mit andern Kunstwerken aus Ambras in die kaiserliche Gemäldegallerie, damals noch in der Stallburg in der Stadt, seit 1777 im Lustschlosse *Belvedere*. (Siehe über die letztern Angaben die Österreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde vom 2 Mai 1835.)

Kupferstiche: *Pietro Anderloni* da Brescia 1810. fol. — *Carlo Agricola* 1812. fol. — *C. Kotterba* fürs Galleriewerk von Haas Band IV. — *Weiss* mit anderer Landschaft, geringes Blättchen in 8. — *M. Vogler.* kl. 4. — Einen Stich von *Steinmüller* nach der Zeichnung von *Theer* in Wien haben wir zu erwarten.

Entwürfe mit der Feder gezeichnet befinden sich in der Sammlung des *Erzherz. Karl in Wien*, Verz. N. 197, gest. von S. Paccini 1770. Eine Zeichnung in Rothstein kam aus den Samml. Ten-Kate und Rutgers an C. Ploos van Amstel in Amsterdam, und wurde im Jahr 1800 um fl. 9 verkauft. Gest. von der Gegenseite von *B. Picart* N. 5. für die Impostures innocentes. — Lith. von *Schnaitmann* in Wien. 4. — Gest. von *Balzer* 4. und in klein 8. von *Günther* in einem Oval. — Landon N. 144. Eine Copie in Bister ausgeführt ist im Nachlass *Lawrence* in London.

Alte Copien des Gemäldes sind nicht häufig; eine gute auf Leinwand befindet sich in der Sacristei der Kirche S. Tom-

maso Cantauriense zu *Verona*. Dort wird das Bild bald dem F. Carotto, bald dem B. Garofolo zugeschrieben.

38. Heilige Familie mit der Fächerpalme.

Von Holz auf Leinwand übertragen. Rund 3′ 4″.

Maria rechts, sitzt in der Nähe einer Fächerpalme auf einer Bank und hält das Christkind auf ihrem Knie mit einem Ende ihres Schleiers umwunden. Links hat sich Joseph zu ihm niedergekniet und reicht ihm Blumen, wonach es mit beiden Händchen greift und seinen Pflegvater mit unaussprechlichem Zauber der Lieblichkeit ansieht. Der Vorgrund ist nach der Art des Leonardo da Vinci reich mit Pflanzen und Blumen geschmückt; die Ferne zeigt ein weites mit Bäumen bewachsenes Thal. Obgleich auch dieses Bild noch Anklänge an die Peruginische Behandlungsweise verräth, so ist es doch sicher später als vorhergehendes entstanden und zeigt schon entschieden Rafael's Eigenthümlichkeit aus seiner Florentiner Epoche. Vermuthungsweise halte ich dieses Bild für das zweite, welches Rafael für Taddeo Taddei gemalt. Aus der Sammlung Tamboneau kam es in die des Herzogs von Orléans, und in dem Londner Verkauf um L. 1200 in die des *Herzogs von Bridgewater*, jetzt dem Lord Francis Egerton gehörig. Leider ist es in einem ziemlich schlechten Zustande, indem es fleckig und zum Theil verwaschen ist; die Figur des Joseph wurde selbst bei Übertragung des Bildes von Holz auf Leinwand ganz übermalt. Als der jetzige König der Franzosen das Gemälde in London wiedersah, erzählte er dem damaligen Marquis von Stafford, nun Herzog von Sutherland, folgende Anekdote davon. Es sei nämlich in einer Erbschaft zwei alten Jungfern zugefallen, welche, als sie sich nicht anders verständigen konnten, das Bild hätten zerschneiden lassen, damit jede eine Hälfte hätte erhalten können. In diesem Zustande sei es nachher in Eine Hand verkauft und dann wieder zusammengefügt worden. Jetzt kann man keine Spur mehr davon erkennen, da es auf eine grobe Leinwand übertragen wurde, ausserdem auch ein sehr fleckiges Ansehn hat. Siehe I S. 94.

Kupferstiche: *Egidius Rousselet*, 1656. Mit der Unterschrift: Flores apparverunt in terra nostra. gr. 4. — *Jean Raymond*, Gegenseite, 4. N. 23 fürs Cabinet Crozat, oder: Recueil d'éstampes après les plus beaux tableaux en France. Paris 1729. — *R. U. Massard* für die Gallerie Orléans. kl. 4. — *D. Huber* in Punctirmanier. kl. 4. — *Fr. John* in Punctirmanier nach einem Bild beim Grafen Joh. von Czernichew, angeblich von Fra Bartolomeo. kl. 4. — *Felix Massard* in einem Viereck. kl. fol. — Landon N. 327.

Entwurf zur Madonna mit dem Kind und dem Kopf des Joseph, in Stift gezeichnet, im Nachlass *Lawrence* in London. Verz. N. 350. — Landon N. 229.

39. Portrait des Angelo Doni
und
40. der Madalena Strozzi.

Angelo Doni, ein Mann von etlichen dreissig Jahren, sitzt an einer Balustrade. Er ist drei Viertel gesehen, rechts gewendet. Den linken Arm lehnt er auf das Geländer, die rechte Hand hält er in den Schoos. Über sein rothes Kleid mit weiten Ermeln trägt er ein schwarzes Oberkleid mit goldnen Schnallen. Seinen Kopf bedeckt ein schwarzes Barett. Den Hintergrund bildet eine sanft-hügelige Landschaft, mit dunkeln Bäumchen und klarblauer Ferne. Die Carnation hat im Ganzen einen etwas röthlichen Ton, mit bräunlich-grauen Schatten und hellen Lichtern. Die Zeichnung ist nicht immer correct, auch fehlt ihr noch die Schärfe und Feinheit, die wir bald bei Rafael gewahren werden. Der Ausdruck des Portraitirten zeigt jenes Verdrüssliche, was die zum Bildniss sitzenden Personen so leicht annehmen.

Madalena Doni, geb. Strozzi, des Angelo Gattin, ist fast von vorn gesehen, etwas links gewendet. Sie sitzt in einem Sessel und hält ihre rechte Hand auf die Linke. Ihr rothes Mieder ist mit dunkelblauem Sammt eingefasst; die weiten Ermel sind von blauem Damast. An einer feinen Schnur um den Hals hängt an einem Schloss mit zwei Steinen eine birnförmige Perle. Ihr auf den Rücken her-

abfallendes Haar umschliesst ein Netz. Den Hintergrund bildet eine hügelige Landschaft mit einem freistehenden Bäumchen. Die Carnation ist weiblich klar, und auf ähnliche Weise wie beim Portrait des Angelo behandelt. Die abstehenden Haare sind wie bei diesem, gleichfalls in die Luft einzeln gemalt. Die Zeichnung ist zwar mit mehr Sorgfalt behandelt und feiner empfunden, indessen erkennt man doch auch in diesem Bild den noch wenig geübten, leicht verlegenen Portraitmaler. Demohngeachtet ist dies Bildniss von ausserordentlichem Reiz und sichtbar von Rafael mit vieler Liebe behandelt. Beide Portraite sind auf schon früher bemalte Tafeln gemalt, indem sich auf deren Rückseiten von anderer Hand mythologische Gegenstände befinden, die mit Beinschwarz auf hellen Grund schraffirt sind. Siehe I S. 94.

Woher Giuseppe Montani die Nachricht genommen, dass Rafael 700 Scudi für diese Bildnisse von Agnolo Doni erhalten habe, der nach Vasari keineswegs geneigt war die Künstler grossmüthig zu bezahlen, hat er noch nachzuweisen. Einstweilen ist um somehr an dieser Aussage zu zweifeln, als Rafael damals, erst 22 Jahr alt, sicher keinen solchen Preis erwarten durfte, und selbst nie in seiner höchsten Blüthe von einem Privatmann auf solche Weise belohnt wurde. Bis zum Jahr 1758 befanden sich unsere Bildnisse im Hause Doni zu Florenz; aber nach dem Tod des Pietro Buono di Francesco Doni kamen sie als Erbschaft an die Nachkommen seines Bruders Gio. Battista und so an die Marquise de Villeneuve nach Avignon. Im Jahr 1823 brachte sie der älteste Sohn derselben wieder nach Florenz zurück und bot sie vergeblich drei Jahre hindurch zum Kauf aus, da eben sowenig eine Florentiner Commission, als der vom König von Baiern zur Untersuchung ernannte Professor Wagner die Echtheit der Bilder anerkennen wollten. Einen schärfern Blick bewies der Bilderhersteller Johann Metzger, der sich in dieser Sache viel bemüht hatte, und nun auf eigene Gefahr ein Gutachten über die Originalität, Herkunft und Erhaltung derselben abfasste, um es an verschiedene Höfe zu senden. Da die-

ses aber dem jetzt regierenden Grossherzog von Toscana, Leopold II, vorgewiesen wurde, liess er die Bilder nochmals durch den französischen Maler Fabre untersuchen, und erstand sie im Jahr 1826 um 5000 Scudi. Die Portraite hatten damals allerdings durch unsägliche Sprünge im Firniss etwas von ihrem Ansehn verloren, sie bedurften daher einer Auffrischung, welche dem Bilderhersteller Domenico del Potestà anvertraut wurde. Dieser feuchtete sie übermässig mit Acqua di rasa an, musste daher zu seinem Schrecken bald bemerken, wie mit dem Firniss sich auch die Farben aufzulösen anfingen; an ein Putzen durfte nicht gedacht worden; was war zu thun? er lief zu Metzger, ihm seine Verlegenheit mittheilend. Dieser gab ihm nun ganz einfach den Rath (er stehe hier zur Belehrung für Solche, die sich in einem ähnlichen Fall befinden könnten), an der freien Luft die Auflösung wieder trocknen zu lassen und dann behutsam zu verfahren. So wurden die Portraite glücklich erhalten und bilden jetzt eine interessante Bereicherung der unvergleichlichen Gallerie im *Palast Pitti.*

Beide Portraite sind in Umriss gestochen von *Gius. Rossi* 1828 für des Longhena Übersetzung des Quatremère de Quincy.

Angelo Doni lith. von *Franco Pieraccini.* fol. von der Gegenseite.

Madalena Doni lith. von *Francesco Pieruci.* fol. von der Gegenseite. — Gest. von *Zignani.* fol.

41. Weibliches Bildniss in der Tribune zu Florenz.

Auf Holz. Hoch 3 Palm, br. 2 Palm 2″.

Die junge Florentinerin ist etwas rechts gewendet; ihr gescheiteltes, auf den Nacken herabfallendes Haar umschliesst ein braunes Netz mit gerändertem Band; eine überaus schön behandelte, goldene Kette mit einem Kreuzchen hängt um ihren Hals. An den grünen, braunroth besetzten Mieder sind weite lange Ermel von derselben Farbe mit rothbraunen Schleifen geheftet. Die weisse Schürze hat ein rothes Band. Die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeige-

finger liegt auf einer Brüstung; zwei Ringe schmücken sie. — Die Linke liegt auf dem rechten Vorderarm. Der Grund ist dunkel. Leider ist unser Bild sehr verwaschen, und wenn auch das Ganze sogleich als Rafaelisch anspricht, so sind es doch nur noch einzelne Theile, an denen der Meister mit Bestimmtheit erkannt werden kann. Dieses ist besonders bei den Händen der Fall, die sehr schön modellirt und in Färbung und Behandlungsart mit spitzem aber vollem Pinsel in Rafael's damaliger Weise gemalt sind. Auch das weisse Zeug, welches schön verziert, oben an den Ermeln heraussieht, ist eben so behandelt, wie bei der Madalena Doni und bei einem andern, spätern weiblichen Portrait im Palast Pitti. Wen unsere liebliche Gestalt darstellt und woher das Bild gekommen, darüber schweigen zuverlässige Nachrichten; denn die Angabe, dass, weil man früher in Florenz der Meinung war, es stelle die Madalena Doni vor, sie nun zum wenigsten ein anderes Glied der Familie Doni darstellen müsse, ermangelt allen Beweises. S. I S. 95.

Gest. von *D. Picchianti*, Gegens. fol. für die Raccolta de' quadri dei Gran Duchi di Toscana. — Im Umriss für die Reale Galleria di Firenze presso Molini & C. Firenze 1817. 13 vol. in 8.

42. Die Anbetung der Hirten.

Rafael in seinem Brief vom 5. September 1508 an Francesco Francia in Bologna schrieb unter andern: „Ich sende euch indessen eine andere Zeichnung, nämlich die jenes Presepe, obgleich sehr verschieden, wie ihr sehen werdet, und in dessen grossem Lob ihr euch so sehr gefallen habt.“

Malvasia in seiner Felsina pittrice, im Leben des F. Francia p. 44, erwähnt einer berühmten Rafaelischen Anbetung der Hirten, von welcher Baldi schreibe, dass sie sich vor der Vertreibung des *Gio. Bentivoglio* im Jahr 1506 bei demselben befunden habe. Siehe I. S. 96.

Wohin das Bild gekommen, darüber schweigen die

Nachrichten [1]). Ich vermuthe aber, dass es jenes Bildchen sein dürfte, welches Frau von Humboldt im Zimmer der Infantin Maria in *S. Ildefonso* in Spanien sah, und folgendermassen beschreibt: „Eine sitzende Madonna auf einer niedrigen Stufe; das Kind vor ihr; Johannes umarmt es. Die h. Elisabeth mit einer Spindel in der Hand steht hinter der Jungfrau. Ein Hirtenknabe läuft hinzu und bringt Tauben in einem Körbchen. Joseph steht zwischen dem Hirtenknaben und der Jungfrau einen Schritt zurück. Eine andere männliche Figur ist im Begriff mit einem Stier und einem Esel in den Stall hereinzugehen. Die Jungfrau ist roth und blau gekleidet, Elisabeth dunkelblau, Joseph grün; des Hirtenknaben Gewand ist von einer Farbe, die zwischen Grün und Blau spielt, und der hereinkommende Mann hat ein gelbes Gewand mit Roth schattirt. Nachdem ich das Bild heruntergenommen und es ganz genau betrachtet hatte, schien es mir unzweifelhaft aus Rafael's früherer Zeit, wo er seine Conturen noch etwas hart, sein Fleisch trocken malte; denn ich begreife nicht, wer solche Physiognomien, wie auf diesem Bildchen, solche einfache Gewänder und solch eine Composition ihm nachmachen sollte. Das Bild schien mir ein wahres Kleinod." Siehe Programm zur Jenaer Literaturzeitung 1809. S. VIII.

In den Italienischen Forschungen von C. F. von Rumohr III S. 74 ist die Meinung ausgesprochen, dass jenes schöne Bildchen einer Anbetung der Könige in der Dresdner Gallerie N. 5 eine freie Nachahmung des Francesco Francia nach dem Presepe von Rafael sei. Eine Ansicht, die ich auf sich beruhen lasse; aber erwähnen muss ich, dass wahrscheinlich das Gegenstück zu obigem Bildchen, eine Taufe Christi vorstellend, von gleich schöner Composition und Ausführung, sich bei den Kunsthändlern Woodburn in London befindet.

1) Malvasia Felsina pittr. II p. 218 erwähnt bei Carlo Fantuzzi in Bologna ein kleines Presepe von Rafael, ohne weitere Angaben, so dass man nicht weiss, ob er das Gemälde ehedem bei Bentivoglio darunter versteht, oder vielleicht auch nur eine Zeichnung.

Noch füge ich hier folgende Nachricht über eine Anbetung der Hirten bei, die ein erfahrener Kunstkenner in *Urbino* sah und unbezweifelt von Rafael's Hand in des Perugino Manier ausgeführt hielt: „Das in die Breite gehende Bild ist etwa drei Fuss lang. Die Hirten kommen von der linken Seite; auf der rechten ist die Maria mit dem Kind und Joseph, und hinten sind zwei Engel, welche, wie es scheint, die Hirten herbeigeführt haben. Das Bild kam nachmals in andere Hände und verschwand."

43. S. Georg mit der Lanze. 1506.

Auf Holz. Hoch 11″ br. 8″ 3‴.

Der heilige Ritter sprengt auf einem weissen Pferde von der Rechten zur Linken und setzt seine Lanze in die Brust eines Drachen, der seinen giftigen Hauch nach ihm ausbläst. Links hinter dem Ungeheuer sieht man dessen Felsenhöhle, und rechts in der Landschaft die kniende Königstochter, welche mit gefaltenen Händen betend, des Himmels Beistand erfleht. Zwischen den mit Bäumen bewachsenen Hügeln sieht man in der Ferne zwei Thürme einer Stadt. Auf dem Brustriemen des Pferdes steht: RAPHAELLO. V. Und auf dem Hosenband, welches S. Georg über seiner Rüstung trägt, „HONI". Denn Rafael malte das Bildchen für den Herzog von Urbino, der es als ein Geschenk für den König von England, Heinrich VII bestimmte, von dem er zum Ritter des Hosenband- oder S. Georgordens ernannt worden war. Am 10. Juli 1506 reiste Graf Castiglione als Gesandter nach England, um im Namen seines Herrn den Ritterschlag zu empfangen. Unser Bild kann daher nur in der ersten Hälfte dieses Jahrs entstanden sein, was denn nicht allein mit der Behandlungsart desselben übereinstimmt, sondern durch Rafael's Aufenthalt am Hof zu Urbino um diese Zeit auch unabweislich bestätigt wird. Siehe die nähern Angaben darüber im ersten Theil S. 109. Im Jahr 1627 besass das Bildchen der Graf von Pembrocke, wie dieses aus dem Stich von Vorstermann erhellt. Nachmals finden wir es im Catalog der Kunstwerke Karl I p. 4

unter N. 14 verzeichnet, und ersehen daraus, dass es nachmals um L. 150 — verkauft wurde. Florent Le Comte im Cabinet des singularités. Paris 1702 II, p. 77 erwähnt es in der Sammlung de la Nouë wie folgt: „Il y avoit un autre (als der in dem Cabinet des Königs) S. George chez M. de la Nouë, il est de la seconde manière; il avoit couté 500 Pistoles et il en fit faire une Copie par M. Champagne pour mettre dans l'Eglise du Port Royal.“ Vom Marquis de Sourdis kam es in die Sammlung Crozat, und mit dessen übrigen Gemälden erstand es Catharina II, Kaiserin von Russland. Jetzt hängt es gleich einem Votivbild mit einer brennenden Lampe bei dem grossen Portrait des Kaisers Alexander im langen Saal der Bildnisse von Dawe in der *Ermitage* zu S. Petersburg.

Kupferstiche: *Luc. Vorstermann* 1627. Gegenseite; öfters trifft man Gegenabdrucke. 4. — *des Granges* delin. 1628. 4. — Anonym, *Cornel Galle* excud. fol. — *Anonymer* Niederländer, ohne die Königstochter. kl. Querfol. — *Anonym*, geringer Stich mit veränderter Landschaft. 4. — *Nic. de Larmessin* N. 31 fürs Cabinet Crozat. fol. — *L. Gaultier*. 4. — *Paul Furst* excud. kl. fol. Zweimal, einmal von der rechten, das anderemal von der Gegenseite. — Anonymer Deutscher, Nachstich nach Luc. Vorstermann 4. mit deutschen Versen:

Der Ritter Sanct Georg erlöste von dem Drachen
Das zarte Königsblut u. s. w.

Landon N. 334.

Ein schöner Federentwurf zu dem Bilde und zum Bausen durchstochen ist in der *Florentiner Sammlung*, Verz. N. 127. gest. von *S. Mulinari*.

Peter Oliver machte 1628 eine Copie in Wasserfarben. Hoch 9″ 6‴, br. 7″. Siehe Catalog der Kunstwerke Karl I. p. 33.

Lord Clifford, Irnham, Lincolnshire besitzt eine Tapete nach diesem S. Georg, welche wahrscheinlich unter Karl I in der Fabrik zu Mortlake gewoben wurde. Siehe Gunn. Cartonensia p. 200.

44. Heilige Familie, mit Joseph ohne Bart.

Auf Holz. Hoch 25″ 6″ br. 20″ 6″.

Kniestück. Maria links gewendet, sitzt in einem Zim-

mer und hält das Christkind auf ihrem rechten Knie. Dieses reicht mit seinem rechten Ärmchen nach der Mutter Brust, und wendet den Kopf links nach dem bei ihm stehenden Joseph, der sich mit aufeinander gelegten Händen auf einen Stab stützt. Er hat einen Portrait ähnlichen Kopf ohne Bart und sieht etwas verdrüsslich aus. Rechts sieht man durch ein gewölbtes Fenster etwas Landschaft. Dem Charakter der Zeichnung nach fällt die Entstehung des Bildchens in's Jahr 1506, und dürfte eins jener zwei kleinen Madonnenbilder sein, welche Rafael in seiner Florentiner Manier, wie Vasari berichtet, damals für den Herzog von Urbino ausführte. Es befand sich früherhin im Hause Angoulème, und wurde, da es sehr stark übermalt war, für geringen Preis an einen Herrn Barroi verkauft. Der Maler Vandine wusste es gut zu reinigen und herzustellen; in dieser erneuerten Gestalt kam es in die Sammlung Crozat, und von da in die Gallerie der *Ermitage* zu S. Petersburg.

Kupferstiche: *Jaques Chereau* N. 30 fürs Cabinet Crozat. fol. von der Gegenseite. — *W. Ketterlenius.* kl. fol. N. 1 für die Gallerie de L'Hermitage.

45. Die kleine Madonna aus der Gallerie Orléans.

Auf Holz. Hoch 11″ br. 8″.

Kniestück. Maria rechts gewendet, fast im Profil gesehen, sitzt auf einer Bank und hält mit der Linken das Christkind, welches im Begriff sich aufzurichten den Kleidersaum an der Brust der Mutter erfasst. Es sieht ernst aus dem Bilde, während die h. Jungfrau es liebreich betrachtet. Den Hintergrund bildet eine Zimmerwand mit einem Bänkchen, auf der einige Gefässe stehen, links hängt ein grauröthlicher Vorhang. Die Färbung ist lebhaft und klar, die Erhaltung befriedigend, da nur am blauen Mantel und am vordern Bein des Kindes etwas zu stark gewaschen wurde. Es ist in Rafael's zweiter, oder Florentiner Manier

ausgeführt und dürfte das zweite der für den Herzog von Urbino gemalten, kleinen Madonnenbilder sein. Siehe I S. 110.

Früherhin im Besitz des Bruders Ludwig XIV kam das Bildchen in die Gallerie des Herzogs von Orléans. In der Verkaufung in London 1798 erstand es Herr Hibbert um L. 500. — Ich sah es in London bei dem Kunsthändler *Nieuwenhuys Sohn* aus Brüssel. Im Jahr 1835 war es in Paris für 50,000 Francs käuflich.

Gest. von *Du Flos.* kl. fol. aufgestochen von *N. de Larmessin* N. 24 für das Cabinet Crozat. — *J. J. J. Huber* 1790 kl. fol. für die Gallerie Orléans. — *J. P. Seiter.* 8. — Nur die Madonna mit dem Kind. 8. von *B. Höfel.* — *Desnoyers* hat in London eine Zeichnung für den Stich gefertigt. — Landon N. 146.

46. Portrait des Herzogs Guidubaldo von Urbino.

Pietro Bembo in seinem Brief aus Rom vom 19. April 1516 an Bernardino da Bibiena, Cardinal von S. Maria in Portico, erwähnt es folgendermassen: „Il Ritratto di Messer Baldassare Castiglione e quello della buona e sempre da me venerata memoria del Sig. Duca nostro, a cui Dio dia beatitudine, parrebbero di mano di un dei garzoni di Raphaello in quanto appartiene alla rassomiglianza in comparazione di quello di Tebaldeo.“ — Ohne Zweifel malte Rafael des Herzogs Portrait während seines Aufenthalts in Urbino im Jahr 1506, da der Fürst zwei Jahre darauf starb und ersterer ihn nie wiedersah. Dass ihn aber Rafael schon während seines Aufenthalts in Urbino im Jahr 1504 sollte gemalt haben, zu welcher Zeit er noch keinen künstlerischen Ruf erworben hatte, ist keineswegs wahrscheinlich. Wohin das Portrait gekommen, darüber schweigen alle Nachrichten, obgleich Baldi (della Vita e de' Fatti di Guidobaldo I, im Jahr 1605 geschrieben) es noch scheint gesehen zu haben, indem er von dem auf einem mit Goldbrocat behangenen Katafalk ausgestellten verstorbenen Herzog berichtet: „Der Körper desselben war mit ein Paar röthlichen (rosato) Beinkleidern angethan, und mit einem Kleid von schwarzem Da-

mast, nebst einem Barett auf dem Kopf, wie man sich damals zu tragen pflegte, und wie er von vortrefflicher Hand portraitirt ist.“ Nach Volkmann S. 484 befand sich im Hause Bovi zu Bologna das Portrait des Herzogs von Urbino von Rafael; er sagt aber nicht, dass es den Herzog Guidubaldo vorstelle, und beschreibt es eben so wenig. Ein Bildniss in der Gallerie Lichtenstein in Wien, welches obige Namen führt, ist weder von Rafael, noch stellt es den Herzog Guidubaldo vor. Dessen zuverlässiges Portrait zeigt die Marmorbüste auf seinem Grabmal in der Bernardinerkirche vor Urbino, welche auch, wie es scheint, zu dem Kupferstich diente, der dem Werke des Baldi, Mailänder Ausgabe, beigegeben ist. Siehe I S. 111 und 129 note.

Es scheint hier an seinem Ort noch einige Portraite zu erwähnen, welche Rafael von andern Gliedern dieser herzoglichen Familie soll gemalt haben.

Federico da Montefeltro, erster Herzog von Urbino. Ein kleines Bild, dessen Portrait darstellend, wird sowohl von Pungileoni, Elogio stor. di Giovanni Santi p. 18, als auch von Longhena, in dessen Übersetzung des Quatremère de Quincy p. 242, als eine Copie Rafael's nach einem Original seines Vaters angegeben. Nach dem Hinscheiden des Malers Agostino Comerio kam es an den *Cavaliere Crivelli in Mailand.* Der Herzog, entblössten Hauptes, ist in Rüstung dargestellt, und trägt darüber den rothen mit Hermelin besetzten Mantel des königlich Neapolitanischen Ordens. Vor sich hält er mit beiden Händen ein Buch, das er auf den Tisch stützt; daneben liegt der Orden des Hosenbandes. Rechts bildet ein grüner Vorhang den Hintergrund und links öffnet sich eine Aussicht auf das Schloss von Urbino. Die Darstellungs- und Behandlungsweise des Bildchens entspricht der aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, so dass das Portrait nach einem ältern Vorbild des damals schon lange verstorbenen Herzogs genommen ist, welches ich aber nicht kenne. Eine Nachbildung desselben Bildes in Lebensgrösse, aber aus späterer Zeit, befindet sich im Palast Albani zu Urbino.

Ein Kupferstich nach demselben befindet sich im Werke: Historia di Girolamo Mutio Giustinopolitano de' fatti di Federico di Montefeltro Duca d'Urbino. Venetia 1605 4. Es ist auf demselben aber nicht angegeben, dass das Original von Rafael sei, wie ich denn auch keines der mir bekannten Bilder dafür halte.

Elisabetta Feltria Gonzaga, Gemahlin des Herzogs Guidubaldo. Es wurde schon im ersten Theil S. 111 angegeben, dass aus einer Stelle in des Antonio Beffa Negrini Elogj de' Castiglioni, in den Opere etc. del Conte Baldassare Castiglione. Padova 1733. p. 329 hervorzugehen scheint, dass Rafael der Herzogin Bildniss malte. Die Stelle lautet wie folgt: Un ritratto di bellissima e principalissima Signora di mano di Raffael Sanzio da Urbino con due sonetti di Baldassare scritti di suo pugno nel 1517 trovati dietro un grande specchio della contessa Catterina Mondella di lui suora." Wohin das Bild gekommen, ist mir unbekannt.

Ricci, memorie storiche della Marca di Ancona. 1834 2 vol. 8. II p. 37 berichtet, dass sich ein handschriftliches Gedicht in der Bibliothek S. Salvatore zu Bologna befinde, welches bei Gelegenheit der Errichtung des Monte di Pietà zu Fabriano im Jahr 1509 von jemand verfasst wurde, der sich der Pflegling (il Pupillo) nennt, und dem Cardinal Antonio del Monte und der Herzogin Elisabetta Gonzaga gewidmet sei; beider Portraite seien dem Bande vorgeheftet. Die Herzogin sei in fürstlicher Kleidung dargestellt. Sollte dieses etwa eine Nachbildung obenerwähnten Portraites von Rafael sein? — Das Gedicht fängt an:

O Gonzaga Madonna humile, et pia
O Duce clementissima d'Urbino
L'intento solo a te il Pupillo invia.

und weiter unten

Dato ha principio gia la Duce mia
Elisabeth d'Urbin nobil Gonzaga
Cogni sua terra il Monte forma, et sia etc.

Francesco Maria della Rovere, Erbprinz von Urbino, geb. 1491 † 1539. In der Biblioteca italiana, Mai 1829, p. 281 wird eine Beschreibung und Abbildung eines

schönen Portraites im Besitz des *Grafen Suardi* zu Bergamo gegeben, in welchem man den Erbprinzen von Urbino von Rafael's Hand zu erkennen glaubt. Es stellt einen edlen Jüngling dar, der links gewendet fast vom Rücken gesehen ist und den Kopf nach aussen, nach der linken Schulter dreht. In der Linken hält er den Griff eines Schwertes. Den weiten, rothen Ermel bedeckt ein mit Silbertressen besetzter schwarzer Mantel. Den Grund bildet eine blaue Luft. Es ist ein köstliches Bild, das mit mehr Recht ehedem in der Familie Suardi für ein Werk des Giorgione galt. Wahrscheinlich stellt es einen ihrer Vorfahren dar, denn mit dem Erbprinzen von Urbino hat es zum wenigsten nicht die geringste Ähnlichkeit, wie sein Portrait in der Schule von Athen beweist; seine spätern Bildnisse zeigen eine starke, etwas gebogene Nase, unser Portrait eine kleine, von etwas aufgeworfener Form. Es ist zu bedauern, dass das herrliche Bild stark verwaschen wurde.

47. Rafael's Portrait von sich selbst.

Auf Holz. Hoch 18″ br. 12″ 6‴.

Im Alter von 23 Jahren. Brustbild ohne Hände. Rechts gewendet, in drei Viertel gesehen. Auf schlankem Hals richtet sich der Kopf etwas empor und ist mit einem schwarzen Barett bedeckt. Die vollen kastanienbraunen Haare fallen leicht gekrümmt auf den Nacken; über dem einfachen, knapp anliegenden, schwarzen Kleid ragt ein schmaler Hemdsaum hervor. In Ausdruck tiefer Schwermuth eines edeln, jugendlichen Gemüths, blickt er treu nach dem Beschauer und mit einer Anmuth in dem Munde, die entzückend ist. Die Gesichtsfarbe ist etwas blass, die Augen braun, die Nase fein und leicht gebogen, der Mund von jugendlicher Fülle, das Kinn rundlich und etwas lang. Der Grund hat einen grünlich-grauen Ton. Rafael scheint im Jahr 1506 dieses Bild als Andenken seinen Verwandten in der Vaterstadt zurückgelassen zu haben; zum wenigsten befand es sich daselbst, bis es in die unter Sixtus V durch Federico Zuccheri im Jahr 1588 eröffnete Akademie S. Luca nach

Rom kam (S. M. Missirini, Memorie dell' Accademia di S. Luca. Roma 1823 p. 8: In antico foglio esistente negli Archivi dell' Acc. vengono indicati i ritratti esistenti nell' Acc. di Raffaello, di Bramante etc.). Dieses Portrait erwarb mit andern aus der Akademie Cardinal Leopoldo de' Medici, indem er dagegen für die Erbauung der Façade der Kirche S. Martina ed S. Luca, nach dem Plan des Pietro di Cortona, eine beträchtliche Summe gab. Seit dieser Zeit ziert es die Sammlung der Selbstbildnisse der Künstler in der *Florentiner Gallerie*. Leider hat dieses köstliche Bild durchs Reinigen und Herstellen etwas gelitten; indessen kann man es keineswegs ein sehr erneutes Gemälde nennen, in welchem die braunen Haare ehedem blond, die dunkeln Augen ehedem blau waren, wie dieses in den Italienischen Forschungen von C. F. von Rumohr zur Unterstützung der irrigen Behauptung, dass das Portrait aus dem Hause Altoviti das des Rafael sei, gesagt worden ist. Übrigens gibt es von unserm Portrait mehrere alte Copien, welche über die ursprünglichen Farben der Augen und Haare allen Zweifel beseitigen. Eine derselben ist in der Gallerie Borghese in Rom, welche dem Timoteo Viti zugeschrieben wird, die andere im Palast Albani zu Urbino. Siehe I S. 112.

Kupferstiche: *G. M. Preisler* 1741. kl. fol. fürs Museo Florent. I p. 49. — *Jac. Frey.* kl. fol. — *Antonio Morghen.* kl. fol. — *S. Coiny.* 8. — *F. Müller* nach einer Zeichnung von Steinla. 8. — *V. Biondi* 1816. 8. — *F. Forster* 1836 nach einer Zeichnung von Desnoyers. fol. — Sodann im Almanach aus Rom für Künstler von *Sickler* und *Reinhard* 1810. — Als Titelblatt im Werk von *Quatremère de Quincy* 1824. — *Ludw. Gruner* Tav. V.

Hier ist noch die Nachricht über ein Portrait Rafael's mitzutheilen, das er von sich selbst auf die Mauer soll gemalt haben, und welches Luigi Crespi im *Palast Albani* zu Urbino befindlich angibt. Dieser Künstler schrieb nämlich aus Bologna am 28. Juni 1760 an Gio. Bottari: „Im Hause Albani habe ich das Portrait Rafael's von ihm selbst gemalt gesehen; in der That ein ausserordentliches Werk und das einzige, welches sich vom Sanzio noch in Urbino befindet.“ Sodann, um weitere Auskunft ersucht, berichtete er am 16. Juli

1760: „Das Bildniss Rafael's im Hause Albani ist auf die Mauer gemalt, mit einem Spiegelglas bedeckt und mit einem hohen sich aufschliessenden Rahmen versehen.“ Siehe Lettere pittoriche N. CLXXXIII. p. 429 und N. CLXXXIV.

Keiner von alle den Kunstliebhabern, die seitdem in Urbino waren, konnte über das Bild etwas in Erfahrung bringen. Pungileoni p. 251 scheint an der Echtheit der Angabe zu zweifeln, setzt aber lakonisch hinzu, es sei die Beute der Cisalpiner geworden, und er wisse nicht, wo es sich nun befinde. Der alte Custode des Palastes, den ich darum befragte, erinnerte sich nicht im geringsten, dass je ein anderes gemaltes Portrait Rafael's sich im Palast Albani befunden habe, als die oben erwähnte Copie. Aus diesen Notizen scheint hervorzugehen, dass sich Crespi geirrt und das unter Glas befindliche Olbild für eine Wandmalerei hielt. Dieses Bildniss ist wahrscheinlich auch dasjenige, welches in Michel Dolci's „Distinto ragguaglio delle pitture che si trovano in Urbino“ erwähnt wird.

48. Die drei Grazien.

Auf Holz. 7 Zoll im Quadrat.

Die drei Charitinnen sind nach antiker Art zusammengruppirt: Die in der Mitte stehende ist von hinten gesehen, legt ihre linke Hand auf die Schulter der auf dieser Seite bei ihr stehenden Grazie, die zum Theil mit einem Gewand bedeckt ist, und wendet den Kopf nach einer goldnen Kugel, welche sie in der Rechten hält. Die Grazien zu den Seiten sind von vorn gesehen und halten gleichfalls jede eine goldne Kugel in der einen Hand, während sie die andere auf die Schulter einer ihrer Gespielinnen legen. Korallenschnüre schmücken die Haare der beiden Grazien links, die zur Rechten hat ein solches Halsband. Den Grund bildet eine hügelige Landschaft. Die Zeichnung des Nackten ist schön und voll, die Behandlungsweise in der Art der Bilder Rafael's aus dem Jahr 1506, daher es wahrscheinlich wird, dass er diese Grazien für einen seiner gelehrten Freunde in Urbino nach einer Zeichnung malte, welche er nach der antiken Gruppe in der Libreria des Doms zu Siena gemacht hatte, und die sich jetzt in der Sammlung der *Venetianischen Akademie* befindet.

Siehe Verz. N. 10. Unser Bildchen wurde aus der Gallerie Borghese in Rom an einen Hrn. Reboul verkauft. Durch die Brüder Woodburn erwarb es Sir Thomas Lawrence und aus dessen Nachlass der nun auch verstorbene *Lord Dudley* und *Ward in London.* Siehe I S. 112.

Gest. in Punctirmanier von *J. K. Sherwin* in der Grösse des Originals.

49. Portraite zweier Klostergeistlichen.

Auf Holz in Tempera gemalt.

Es sind nur die Köpfe, beide im Profil gesehen, mit aufwärts gerichtetem Blick etwas unter Lebensgrösse. Schon wurde I S. 115 berichtet, dass Rafael die beiden Geistlichen wahrscheinlich auf seiner Reise von Urbino nach Florenz im Kloster Vallombrosa malte, und zwar in Tempera, da er kein geeignetes Öl für seine Farben im Kloster dürfte vorgefunden haben. Die Stellung der Köpfe lässt vermuthen, dass sie ehedem zu den Seiten eines Andachtsbildes hingen und ihr aufwärts gerichteter Blick etwa in dem Gekreuzigten zusammentraf. Der Ordensgeneral Don Blasio, rechts gewendet, ist ein wohlgenährter Herr in vorgerücktem Mannesalter, von gutmüthigem, aber nicht sehr bedeutendem Charakter. Seine Carnation hat etwas zartes und ist in Rafael's Art braungrau in den Schatten, röthlich in den Übergängen und weisslich in den Lichtern gehalten. Ein spärliches Haar bedeckt das Haupt. Das wenige Gewand am Hals ist von violettgrauer Farbe. Im dunkeln Grunde, längs dem Rande, im Winkel gebrochen, steht die Inschrift: BLASIO. GEN. SERVO. TVO. SVCCVRRE.

Don Baltasar, links gewendet, ist ein Mann in den besten Jahren, etwas mager und in der Carnation bräunlich. Sein Ausdruck ist belebter, geistvoller und zeugt von einem tiefen Gemüth. Die Inschrift, wie obige im dunkeln Grund um die Ecke gehend, lautet: D. BALTASAR. MONACO. S. TVO. SVCCVRRE. Beide überaus lebendig und individuell dargestellten Bildnisse sind von der schärfsten Zeichnung und überaus studirt in der Modellirung, die häufig durch Schraf-

firungen sehr geistreich behandelt ist. Man erkennt in ihnen schon den Meister der Disputa im Vatican, da sie mit den Köpfen in diesem Wandgemä de (der Art der Behandlung nach) eine grosse Übereinstimmung zeigen. Aus dem Kloster Vallombrosa kamen sie im Jahr 1813 in die Sammlung der *Florentiner Akademie.*

50. Portrait einer jungen Frau.

Auf Holz. Im Palast Pitti N. 229.

Halbe sitzende Figur. Sie ist etwas mehr als in drei Viertel gesehen, rechts gewendet, und rundlich in den Formen. Überaus lieblich, ohne grade schön zu sein, sieht sie wohlwollend aus dem Bilde. Ihre linke Hand legt sie nach Art der Frauen, die guter Hoffnung sind, auf den Leib. In ihrer Rechten hält sie ein Paar Handschuhe, indem sie den Arm auf den Tisch lehnt. Ihr herabfallendes, dunkelblondes Haar umschliesst ein graues mit Gold durchwirktes Netz. Den Hals schmückt ein goldnes Kettchen. Der Mieder von gelber Farbe ist schwarz eingefasst und die angeknüpften Ermel sind von braunrothem Damast; die Schürze ist weiss; der Hintergrund dunkel. Alles in dem anziehenden Bildniss ist mit der grössten Zartheit behandelt; Kopf und Hände trefflich modellirt; die Carnation blühend, die Schatten derselben klar und ins bräunliche gehend. Die Zeichnung ist sehr correct und mit grösserer Freiheit behandelt, als in den Portraiten der Doni. Das wohl erhaltene Bild befand sich mit vielen andern in der Guardaroba der Grossherzoge und ist erst seit einigen Jahren nach Verdienst in die Gallerie des *Palastes Pitti* aufgehängt worden. Siehe I S. 95.

51. Portrait eines jungen Mannes in Paris.

Auf Holz. Hoch 22″ br. 16″.

Halbe Figur, etwas unter Lebensgrösse, rechts gewendet in drei Viertel gesehen. Das Bild stellt einen jungen Menschen von etlichen zwanzig Jahren dar, der im Ausdruck der Schwermuth ernst aus dem Bilde sieht; seinen

linken Arm stützt er auf ein Gesims und legt die Rechte auf den vordern Theil desselben. Die gescheitelten Haare fallen zu den Seiten auf die Schultern und werden von einem schwarzen Barett bedeckt; auch der enganliegende Rock mit weiten Ermeln ist von derselben Farbe. Den Grund bildet etwas Landschaft, in welcher einige Häuser und Bäume. Das schön behandelte, jetzt aber etwas übermalte Bild erinnert an die Behandlungsweise des Leonardo da Vinci. Es befindet sich im *Pariser Museum*. Siehe I. S. 120.

Kupferstiche: *Nicolaus Edelinck* N. 11, Gegenseite, fürs Cabinet Crozat. kl. fol. — *D. Esquivel* fürs Musée Napoléon. fol. — Landon N. 319.

52. Heilige Familie aus dem Hause Canigiani.

Auf Holz. Hoch 4′ br. 3′ 3″ 6‴.

Maria sitzt auf einem Wiesengrund, hält in der Linken ein Büchelchen und mit der Rechten das auf ihrem Knie sitzende Christkind; dieses empfängt von dem ihm gegenüber im Schoos der h. Elisabeth stehenden kleinen Johannes einen Pergamentstreifen mit dem „Ecce Agnus Dei", und scheint sich mit ihm darüber zu unterhalten. Die hingekniete Elisabeth sieht aufwärts nach dem mit ihr sprechenden Joseph, der auf seinen Stab gestützt der Gruppe eine regelmässige Pyramidalform gibt. Den Hintergrund bildet eine anmuthige Landschaft und eine Stadt. Oben in den Wolken befanden sich ehedem immer drei Engelknaben auf jeder Seite, die nur mit den Köpfen oder bis unter die Arme aus ihnen hervorsahen, und milderten so das Strenge der Hauptgruppe. Siehe I S. 115. Hinsichtlich der Behandlungsart des Bildes, so nähert sie sich schon derjenigen der Grablegung im Palast Borghese, besonders hat die Kopfbildung der Maria Ähnlichkeit mit denen der Frauen in besagtem Gemälde. Auch der Styl der Gewänder und die Zeichnung der Extremitäten deutet auf jene Epoche, nämlich aufs Jahr 1506; ehedem soll sich diese Jahrszahl auch im Kleidersaum an der Brust der Maria befunden haben.

Es soll jedoch damit nicht gesagt sein, dass diese h. Familie in der Zeichnung die Trefflichkeit der Grablegung erreiche, vielmehr lassen besonders die Kinder in dieser Hinsicht manches zu wünschen übrig. Indessen dürfte allerdings das starke Verwaschen einen Theil der Schuld tragen.

Durch Vasari wissen wir, dass Rafael dieses Bild für Domenico Canigiani in Florenz malte, und aus dem „Inventario della robe della Tribuna dal 1589 al 1634" ersehen wir, dass es nachmals die Mediceischen Fürsten besassen; es ist darin folgendermassen aufgezeichnet:

1589. fol. 30. Un Quadro in tavole d'una nostra Donna con figlio in collo, S. Anna, un S. Giov. e S. Giuseppe alto Br. 2½ larg. Br. 2⅛ di mano di Raff° da Urbino.

In spätern Inventarien ist es zweimal, in den Jahren 1635 und 1638 verzeichnet, und zwar auf folgende Weise:

1635. fol. 48. N. 477. Una Madonna a sedere con nostro Sig. a sedere in collo nudo et mostra ragionare con S. Giovanni tenuto in collo da S. Elisabetta et un San Giuseppe ritto appoggiato a un bastone con più angiolini in Aria, di mano di Raff° da Urbino. Alto Br. 2½ largo Br. 2⅛ il tutto in circa.

Bei der Vermählung der Tochter Cosimo's III, Anna Maria, mit Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz, kam das Bild als Brautgeschenk in die Düsseldorfer Gallerie und von ihr in die *Münchner Pinakothek*. Leider wurde es in Düsseldorf durch einen französischen Bilderhersteller Namens Colin sehr verwaschen, als er es unter der Aufsicht des Inspectors Gregoire, nachmaligem Kammerdiener des Kurfürsten Karl Theodor, zu reinigen unternahm; die Engel waren selbst so beschädigt, dass später der Galleriedirector Krahe für nöthig erachtete sie ganz auszulöschen und mit einem Luftton zu übermalen.

Kupferstiche: *Giulio Bonasone*, mit fünf Engeln in der Luft. Bartsch XV p. 128. N. 65. — *René Boivin* von der Gegenseite, mit abweichender Landschaft, oben sechs Engel. Unten rechts das Monogramm des Stechers. kl. fol. —

Gius. Calendi, mit den Engeln. fol. — *J. Th. Prestel* in Punctirmanier. kl. fol. — Desgleichen ohne die Engel von *Cossé*. — *K. Russ* von der Gegenseite, in abweichender Landschaft, mit fünf Engeln, in Aquatinta. fol. — *Carl Hess* 1804 ohne Engel. kl. fol. — *Samuel Amsler* 1836 ohne Engel. gr. fol. — Im Catalog von Tauriscus Euboeus (Graf Lepel) p. 155 ist noch ein mir unbekannter Stich angegeben, mit fünf Engeln links (?) und der Unterschrift: Sacra Christi familia, in Roma presso Agapito Franzetti a Torsaguigna. — Von einem Anonymen in 12., sehr gering, im Niederrheinischen Taschenbuch von 1802. — Die Köpfe einzeln lithographirt von *F. Piloti*. Fünf Blätter. fol.

Ein Entwurf mit der Feder für die beiden Frauen und die Kinder ist in der Sammlung des *Erzherzogs Karl* in Wien. Gest. von A. Bartsch. — Lith. von Fendi. Verz. N. 190. Siehe auch N. 170.

Ältere Copien dieses Bildes gibt es mehrere, die ausgezeichneteste ist die im Hause des *Marchese Rinuccini* zu Florenz. Durch Vermittlung des Malers Ignatius Hugford erstand sie der Marchese Carlo Rinuccini im Jahr 1767 von den Antinori da S. Gaetano, wie man sagt um den Preis von 16,000 Scudi. C. F. von Rumohr (Italienische Forschungen III S. 65) hält das Bild für eine Copie in Niederländischer Weise behandelt, das weit hinter dem Original in München zurückbleibe. Auch habe es sehr gelitten und sei mit Retouchen besudelt. Die Inschrift: A. D. DXVI. DIE XXVII. MEN. MAR. glaubt er nicht echt und auf Täuschung berechnet.

Eine andere alte Copie befindet sich in der Sacristei der Kirche *S. Frediano zu Florenz*. Eine dritte von Sassoferrato war in der Gallerie *Lucian Bonaparte*. Siehe Choix de Gravures à l'eau forte d'après les peintures etc. de la Galerie de Lucien Bonaparte, Londres. N. 33. Eine kleine in Wasserfarben auf Papier sah ich im Magazin der Grossherzoglichen Gemälde zu *Florenz*, die wahrscheinlich entstand, als das Original als Brautgabe abgetreten wurde. Endlich erwähne ich noch eine ähnliche Zeichnung mit Wasserfarben colorirt, welche aus der Prager Sammlung des Kaisers Rudolph II kommen soll, und sich nun im Nachlass des *Grafen Franz von Sternberg Manderscheid* befindet. Hoch 11″ br. 8″ 7‴. Siehe das Stuttgarter Kunstblatt vom 22. März 1832.

53. Die heilige Catharina von Alexandrien.

Auf Holz. Hoch 27″ br. 21″.

Mehr als halbe Figur, beinahe Lebensgrösse, links gewendet. Sie legt die rechte Hand auf die Brust und stützt sich mit dem linken Arm auf das Rad ihres Marterthums. Ihren Kopf wendet sie nach einem links vom Himmel kommenden Lichtstrahl im Ausdruck der seligsten Begeisterung empor, wie denn überhaupt die ganze Gestalt überaus bewegt und doch göttlichen Friedens voll erscheint. In dem landschaftlichen Hintergrund sieht man einen Fluss, der sich längs den mit Bäumen und Häusern besetzten Ufern hinzieht. Die Ausführung ist höchst geistreich und wie aus einem Gusse sehr dünn gemalt, so dass man häufig die Zeichnung und die Schraffirungen auf dem Kreidegrund durchsieht. Die Landschaft ist nur skizzenhaft behandelt. Dieser leichten Behandlungsweise ist es auch zuzuschreiben, wenn einige Theile weniger durchgebildet und vollendet sind, wie gewöhnlich bei Rafael. Das herrliche Bild ist im Allgemeinen vortrefflich erhalten, nur am Ansatz der Haare und im Schatten der Stirne sind einige leichte Übermalungen bemerkbar. Siehe I S. 119.

Aus der Gallerie Aldobrandini in Rom erstand es Hr. Day aus London und verkaufte es an Lord Northwick um L. 2000. — Jetzt besitzt es Hr. *William Beckford in Bath.*

Gest. von *A. Boucher Desnoyers* 1824 fol.

Verschiedene Federentwürfe zu dem Bilde befinden sich gleichfalls in England: Nur der Vordertheil des Kopfes im Nachlass *Lawrence*, Cat. N. 370. — Die ganze Figur in der Sammlung des *Herzogs von Devonshire* zu Chatsworth. Verz. N. 453.

Den Carton in der Grösse des Gemäldes bewahrt die *Pariser Sammlung* von Zeichnungen. Verz. N. 482.

Eine alte Copie des Bildes besitzt *Prinz Trubetzkoy in S. Petersburg.*

54. Die Grablegung Christi. 1507.

Auf Holz. Etwa 6 Fuss im Quadrat.

Den Leichnam Christi tragen vermittelst einer unterlegten Leinwand zwei junge Männer nach der Grabesgruft. Der Mann auf der linken Seite hat einen kurzen Bart und ist im Begriff rücklings die Stufen zur Grabeshöhle hinaufzusteigen; der andere, jüngere, der den Körper des Heilandes unter den Beinen unterstützt, ist im Profil gesehen. Magdalena herbeieilend betrachtet noch einmal die geliebten Züge des Herrn und fasst dessen linke Hand. Hinter ihr steht Joseph von Arimathia, über den sich Johannes klagend vorbeugt. Rechts, etwas weiter im Grund, sieht man die Mutter des Heilandes in Ohnmacht sinkend und von drei Frauen unterstüzt; die vordere kniet auf der Erde. In der bergigen Landschaft sieht man den Calvarienberg mit den drei Kreuzen zur Seite rechts. Die Figuren sind etwas unter Lebensgrösse. Links an der Stufe steht: RAPHAEL. VRBINAS. PINXIT. MDVII. Rafael malte dieses Altarblatt in Auftrag der Atalante Baglioni für die Franciscanerkirche zu Perugia. Den Carton dazu hatte er, wie Vasari berichtet, in Florenz mit dem angestrengtesten Studium gefertigt und führte das Bild, nachdem er den Carton des Michel Angelo gesehen und mit Fra Bartolomeo Freundschaft geschlossen hatte, in Perugia mit solcher Meisterschaft aus, dass es zu allen Zeiten die höchste Bewundrung der Künstler erregt hat. Vasari sagt von ihm: „Und in Wahrheit, wer den Fleiss, die Liebe, die Kunst und die Grazie dieses göttlichen Werkes betrachtet, hat alle Ursache darüber zu erstaunen, sowohl wegen des Ausdrucks in den Figuren, als der Schönheit der Gewänder und überhaupt wegen der ausserordentlichen Güte in allen Theilen, die im höchsten Grad Bewundrung erregen.“ — Winkelmann in seiner Anleitung das Wichtigste in Rom zu sehen, welche er den Herren Usteri und von Mecheln im Jahr 1766 ertheilte, macht auf dieses Bild folgendermassen aufmerksam: „Gallerie Borghese: Eins der besten Gemälde in Rom, welches die Grablegung Christi darstellt und welches

ich für eins der besten Werke Rafael's halte." — So liessen sich noch viele Stellen von ausgezeichneten Kunstkennern anziehen, wir wollen indessen hier nur noch in Kürze angeben, worin sich dieses Bild Rafael's vor seinen frühern Werken besonders auszeichnet: Es ist dieses das strengere, tiefere Studium, welches durch alle Theile durchgeführt ist, und eine Kraft des Ausdrucks und eine Schönheit in den Formen, worin er sich hier zum erstenmal allen seinen Zeitgenossen und Nachfolgern als überlegen zeigte. Die Umrisse sind zwar noch etwas scharf, da er die Wirkung der Reflexe und der verschwindenden Flächen noch nicht gehörig beobachtet hatte; in der Färbung der Gewänder ist zuweilen zu durchaus stark das Lasiren angewendet, und die goldnen Ornamente an den Kleidern erinnern noch an die vorangehende, kindliche Kunstepoche; allein wie schwinden alle diese Unvollkommenheiten gegen die Kraft und Wahrheit der Stellungen und des Ausdrucks, und das Ergreifende der dramatischen Darstellung. Zwar fehlt es nicht an Kunstkritikern, welche das Verdienst Rafael's an diesem Bilde zu schmälern suchen: Heinecke II p. 402 und W. Young Ottley in seiner School of design p. 48 glauben die Composition einem Stich von Mantegna entnommen. Habe ich nun auch selbst I S. 117 zugegeben, dass dessen Composition auf die von Rafael eingewirkt, so habe ich dagegen auch nachgewiesen, wie veredelt nicht allein einzelne Figuren sind, sondern wie Rafael durchaus die Composition bereichert und in schönere Linien gebracht hat. Betrachten wir in dieser Beziehung nur die herrliche Gruppe der dahinsinkenden Maria mit den Frauen, welche bei Mantegna fehlt, indem dieser die Mutter Christi in affectvollem Schmerz selbst an dem Tragen des Leichnams ihres Sohnes Theil nehmen lässt. — Andere wollen in der Figur des Christus eine Nachahmung nach der des Michel Angelo in der Gruppe der Pietà in S. Peter zu Rom erblicken. Ist nun auch nicht zu leugnen, dass in der Bildung eine gewisse Übereinstimmung bemerkbar ist, so muss diese indessen vielmehr in dem beiderseits benutzten, viel ältern Typus der Gestalt des Heilandes gesucht werden. Zudem

ist zu beachten, dass Michel Angelo die Marmorgruppe in Rom gefertigt hatte, und damals von Rafael noch nicht gekannt sein konnte. Noch bleibt uns übrig eine höchst überraschende Vermuthung zu berichtigen, welche C. F. von Rumohr in seinen Italienischen Forschungen III S. 69—71 auszusprechen wagte; nämlich dass die Ausführung des Gemäldes grossentheils dem Ridolfo del Ghirlandajo zuzuschreiben sei. Das Hauptargument dafür liegt in dessen Beobachtung: „Dass, so sehr er auch das Gemälde betrachtet und in seinem Zusammenhang bewundert habe, ihn doch das Pathetische kalt lasse; dass der Auftrag der Farbe eine Glätte, eine Ängstlichkeit in der Nachahmung der vorgezeichneten Umrisse zeige, die in einem Bilde Rafael's befremdlich bleibe; dass in der malerischen Ausführung Manches an Züge erinnere, welche seinem Freunde Ridolfo bis in sein spätestes Alter eigenthümlich geblieben seien." — Dagegen lässt sich erwidern: dass, wenn Rafael in diesem Bilde nicht ganz so frei in der Führung des Pinsels, wie in flüchtigern Arbeiten erscheint, dieses sehr begreiflich ist, bei der Sorgfalt, die er darauf verwendete, einem sehr studirten und durchgearbeiteten Carton zu folgen. (Nicht einem quadrirten Federentwurf in der Florentiner Sammlung, welchen Hr. von Rumohr wohl aus untreuem Gedächtniss „eine ängstlich genaue Vorbildung des Ganzen" nennt.) Wie man aber Ridolfo's Behandlungsweise darin erkennen will, ist mir unbegreiflich, da er nie zu einer solchen Schärfe der Zeichnung und Modellirung gelangte, noch zu einer solchen Klarheit im Ton der Färbung; aber wie sollte er hier als Nachahmer der Florentiner Manier des Rafael alles übertreffen, was sonst der grosse Meister selbst je darin geleistet hat? — Endlich wäre es in der That auch höchst befremdend, wenn Rafael nach so vielen Studien zu der Grablegung, die noch vorhanden sind, und woraus genugsam hervorgeht, dass er sein Äusserstes angewendet hatte, um durch Gediegenheit der Ausführung gleichen Ruhm wie Leonardo da Vinci und Michel Angelo zu erwerben, nun plötzlich die Hauptsache, die Ausführung, einem weit unter ihm stehenden Kunstge-

nossen überlassen hätte. Die Nichtigkeit einer so auffallenden Behauptung scheint uns durch diese wenigen Gegengründe hinlänglich widerlegt, wird aber noch durch einen äussern Umstand in das hellste Licht gesetzt; nämlich dadurch dass Rafael das Gemälde nach Vasari's ausdrücklicher Angabe in Perugia ausgeführt, und Ridolfo, trotz den Einladungen Rafael's, wie derselbe Schriftsteller berichtet, sich nie aus Florenz entfernen wollte. Suchen wir nun den eigentlichen Grund der befremdenden Äusserung des geistreichen Kunstforschers, so scheint er uns einestheils in dessen Vorliebe für das tüchtige Machwerk, bis zur Bravour des Pinsels zu liegen. Daher hat er denn auch in den flüchtig und allerdings sehr meisterhaft behandelten Bildern der Predella desselben Altarblattes die Hand Rafael's unbedingt anerkannt, obgleich sonst die grossen Meister gewöhnlich solche Theile einem Gehülfen überliessen und nur das Hauptbild selbst ausführten. Rafael aber hat in diesem Werke alles eigenhändig aufgezeichnet und vollendet.

Nachdem das Altarblatt grade 100 Jahre die ihm bestimmte Stelle geschmückt hatte, verkauften es die Mönche von S. Francesco im Jahr 1607 an Papst Paul V, durch den es nach Rom in die *Gallerie Borghese* gekommen ist. Auf den Altar stellte man eine tüchtige Copie vom Cavaliere d'Arpino. Die Peruginer indessen waren über das Verfahren der Mönche, wozu sie gar kein Recht hatten, höchst ungehalten, und machten deswegen, aber wie sich erwarten liess, vergebliche Vorstellungen an den Papst. Obgleich das Bild in einigen Theilen gelitten hat, so ist es doch im Allgemeinen in einem sehr befriedigenden Zustand, und von einer Klarheit im Ton, der bei dessen Alter bewundrungswürdig erscheint.

Entwürfe zu der Grablegung.

1. Federentwurf zur Gruppe der Frauen. In dem Nachlass *Lawrence* in London. Verz. N. 341. Gest. von *Bonasone* oder einem Schüler des Marc Antonio. Bartsch XV p. 123 N. 50.

2. Dieselbe Frauengruppe, mit hineingezeichneten Skeletten. In derselben Sammlung. Verz. N. 342.

3. Die zwei Figuren den Leichnam Christi zu Grabe tragend. Unbekleidete Figuren. Dabei vier Köpfe und eine Hand. Federentwurf in derselben Sammlung. Verz. N. 343.

4. Der Leichnam Christi von einem Mann unter den Armen gefasst. Leichte Federskizze. In dem Nachlass des *Bildhauers Banks*. Verz. N. 464.

5. Entwurf zum ganzen Bild der Grablegung, aber in einzelnen Theilen abweichend. Federentwurf in der *Florentiner Sammlung*. Verz. N. 109. Gestochen von *S. Mulinari*. 1766.

6. Die Frauengruppe. Halbe Figuren, erster abweichender Entwurf zu der Gruppe im Gemälde. Federzeichnung in der Sammlung des *Grossherzogs von Weimar*. Verz. N. 254.

7. Ein Studium zum Gemälde mit einem Entwurf zur belle Jardinière auf der Rückseite des Blattes war in der Sammlung *Crozat*. Verz. N. 550.

Abweichende Compositionen, wahrscheinlich erste Entwürfe zu der Grablegung, welche Rafael für Atalante Baglioni zu malen hatte, sind noch folgende:

a) Eine etwas abweichende Composition von neun Figuren. Magdalena küsst die Hand des Heilandes. Federentwurf im Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 344.

b) Drei Figuren zu derselben Composition. Ebendaselbst. Verz. N. 345.

c) Der Leichnam Christi beweint. Acht Figuren. Ebendaselbst. Verz. N. 346.

d) Ähnliche Darstellung aus der Sam. Fries. Ebendaselbst. Verz. N. 347. Gest. von *Agricola*.

e) Ähnliche Darstellung. Zehn Figuren. Ebendaselbst. Verz. N. 348. Landon N. 297.

f) Zu derselben Composition, fünf Figuren, leichter Entwurf war in der Samml. J. Barnard. Bekannt gemacht im Werk von *C. Rogers*.

g) Grablegung, mit der knienden Maria. Im Cabinet *Sam. Rogers*. Verz. N. 459· Gest von *Caylus*.

h) Leichter Federentwurf zu einigen Figuren einer Grablegung. Bei den *Brüder Woodburn*. Verz. N. 469.

i) Entwurf von fünf Figuren zu einer Grablegung, der Tod des Adonis genannt. Im Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 401. Gest. von *Caylus*.

Kupferstiche nach der Grablegung.

Peter Scalberg 1637. Gr. fol. Gegenseite. — *Jo. Collin* Sculp. Romae. Radirtes Blatt, querfol. — *Carolus Joseph Ratti* del. Joseph Piroli inc. Es gibt Abdrücke mit Carlo Giuseppe disegno dal dipinto di Raffaele. Giuseppe Perini incise. Gegenseite h. 21″ br. 19″ 5‴. — Tofanelli del. *Joan. Volpato* sculp. h. 17″ 4‴ br. 14″ 11‴. — *Samuel Amsler* 1832, mit der Altarstaffel die drei theologischen Tugenden vorstellend. Gr. fol. — In Stahl gestochen von *A. Scheich* kl. 4. — Die 10 Köpfe in der Grösse des Originals lith. von *T. Madiona* 1829—30. — Die Umrisse der Köpfe, schlecht lith. von Pilotj in München.

Alte Copien nach der Grablegung.

1. Eine sehr schöne alte Copie erstand der verstorbene *Minister Wilhelm von Humboldt*. Sie wurde dem Gio. Franc. Penni zugeschrieben.

2. Aus dem Nachlass des Malers Antonio Comerio in Mailand kam eine an den *Cavaliere Crivelli* mit der Aufschrift in goldenen Buchstaben: I. F. PENNI. MDXVIII. Der ehemalige Besitzer hatte sie von den Brüdern Serego gekauft, welche behaupteten, das Bild stamme aus dem Hause der Grafen von Canossa zu Verona.

3. In der Kirche *S. Pietro Maggiore zu Perugia* ist eine gute Copie, etwas kleiner als das Orginal von Sassoferrato.

4. In der Kirche *S. Agostino zu Perugia*, in der Sacristei, befindet sich eine alte Copie, nebst dem Gott Vater in in dem viereckten Bild darüber.

Der ewige Vater.

Nach einer in Umbrien und der Marc Ancona öfters vorkommenden Anordnung, dass über der Haupttafel des Altars, noch eine kleine viereckte Tafel angebracht ist, die Timpano genannt wird, hat Rafael auch über der Grablegung die halbe Figur des Gott Vaters mit aufgehobenen Händen in ein besonderes, vierecktes Feld gemalt. Sie ist flüchtig aber meisterhaft behandelt, daher des Pater Resta Nachricht, dieselbe sei nach Rafael's Angabe von Gaudenzio Ferrari ausgeführt, wenig Glauben verdient. Gegenwärtig befindet sich das quadrate Bild in einen halbkreisförmigen Rahmen eingesetzt und mit elf Engelknaben umgeben, welcher

Zusatz von Stefano Amadei herrühren soll, der ums Jahr 1630 in Perugia blühte. Diese Lunette steht nun über einem Altarbild, eine Geburt Christi darstellend, von Orazio Alfani in derselben Kirche S. Francesco.

Die Altarstaffel zur Grablegung.

Hoch 1 Palm 6″ lang 8 Palm 6″.

Sie besteht aus drei Feldern, jedes mit der halben Figur einer theologischen Tugend in einem Rund, zu deren Seiten immer ein Engelknabe, oder Genius, der sich auf den Hauptgegenstand bezieht, in einer Nische steht. Die Figuren sind grau in Grau auf grünem Grund gemalt. Als Beute kam im Jahr 1798 diese Predella ins Musée Napoléon und seit dem Friedensschluss von 1815 in die Gallerie des *Vatican*. An ihrer ehemaligen Stelle befindet sich nun eine Copie.

Gest. von *Henry*, Paris 1806 in Punctirmanier. — Von *A. B. Desnoyers* 1811. Drei Blätter querfol. — Radirt von *Chataignier*, beendigt von *Niquet*, *Coiny* und *Dambron* für die Gallerie du Musée Napoleon. — Lith. von *Strixner*, *Schöninger* und *Freymann*. — Bei Landon N. 67.

Der Glaube. Die etwas mehr als halbe Figur hält in der Rechten den Kelch mit der Hostie. Zu den Seiten stehen zwei bekleidete Engelknaben, deren jeder eine Tafel hält.

Die Liebe, oder Charitas, sitzende Figur mit drei Kindern auf dem Schoos und noch zwei, die sich ihr zu den Seiten anschmiegen. Die Seitenbilder enthalten immer einen beinahe nackten Knaben, von denen der eine eine Pfanne mit Feuer hält, der andere Geld ausschüttet; in Anspielung der Wärme und des Überflusses bei der christlichen Liebe.

Das runde Bild der Charitas ist besonders gestochen: von *G. Morace*, Romae, kl. 4. — In dem Werk von *W. Young Ottley*, The italian school of design. London 1823. — In Punctirmanier von *J. C. Allmer*. kl. 4.

Der erste Entwurf zu dem Bilde mit nur drei Kindern ist in der Sammlung des *Erzh. Karl* in Wien. Verz. N. 226.

Die Hoffnung, halbe Figur, rechts gewendet, mit aufwärts gerichtetem Blick und gefaltenen Händen. Zu den Seiten stehen bekleidete Engelknaben, mit übereinander gelegten Händen.

Gest. von *Raffaele Persichini*, nur die Allegorische Figur, in einem Rund, 12″ im Durchmesser.

55. Madonna mit der Nelke.

Kniestück.

Maria hält auf ihrem Schoos das lebhaft bewegte Christkind und reicht ihm eine Nelke dar, nach der es freudig greift. Den Hintergrund bildet ein Zimmer und die Aussicht durch ein Fenster ins Freie. Siehe I S. 131.

Es gibt mehrere alte Copien dieses hübschen Madonnenbildes, ohne dass ich bis jetzt noch das Original entdeckt hätte. Die mir bekannten sind alle von einem sehr kleinen Format, und stimmen darin überein, dass sowohl der Charakter des Madonnenkopfs, als auch der des Faltenwurfes die spätere Florentinische Epoche Rafael's bezeichnet, von 1506 bis 1508. Ich will hier die vorzüglichern mir bekannten Exemplare angeben:

a) In der Sammlung des *Cavaliere Vinc. Camuccini in Rom.* Sie sitzt links und ist rechts gewendet. Die Behandlung hat etwas zartes; die Färbung ist kalt. Es kommt sicher aus der Schule Rafael's. Leider hat es durch Retouchen mit Ölfarben ein etwas fleckiges Ansehn erhalten.

Gest. von *Gio. Farrugia Maltese* 1829. *fol.*

b) In der Gallerie des *Baron von Speck-Sternburg zu Lützschena* bei Leipzig. Es stimmt mit vorhergehendem ganz überein, sowohl in der Färbung, als in der Grösse. Aus den Samml. Setta in Pisa und Fries in Wien.

c) In der Gallerie des Grafen *Paolo Tosi zu Brescia;* gleichfalls zart vollendet, aber kalt im Colorit. Dieselbe Grösse.

d) In der Gallerie *Torlonia in Rom.*

e) Im Palast *Albani in Rom.*

f) Im Hause *Bourbon Sorbello in Perugia.*

g) In der Sacristei des *Tesoro di Santa Casa von Loreto.* Sehr hart in den Umrissen.

h) Im Hause *Giovannini zu Urbino.*

Alle bis jetzt genannte Exemplare sind kleine Bilder von höchstens 18″ Höhe. Es gibt aber auch Exemplare von beinahe lebensgrossen Figuren, die ich jedoch nur durch Berichte kenne. Es sind folgende:

i) Bei Herrn *Duval in Genf.* Es soll sehr frei behandelt sein, und ist vielleicht dasselbe, welches vor mehreren Jahren sich im Kunsthandel in Rom befand.

k) Bei Herrn *Wocher in Basel.* Die Figuren haben zwei Drittel Lebensgrösse. Es befand sich ehedem bei den Franciscanern in Luzern. Obrist Pfeiffer, indem er eine Copie an die alte Stelle setzte, wusste es zu erlangen. Jetzt steht es zum Verkauf bei dem Maler Hrn. Hier. Hess in Basel. Ältere Kupferstiche dieser Composition, namentlich französische, gibt es mehrere, daher zu vermuthen, dass solch ein Gemälde sich auch in Paris befunden habe.

Kupferstiche: *Joh. Boulanger* (oder N. Houlanger, denn so scheint er mir sich stets unterzeichnet zu haben), Madonna links gewendet, wahrscheinlich nach dem Bild ehedem in Luzern. Mit der Unterschrift: Flores mei fructus. H. 16″ 6‴ br. 11″ 3‴. — Copie von *J. Wolff* aus Augburg. — *E. Heinzelmann* exc. Aug. Vind. Madonna recht gewendet, mit der Ansicht einer deutschen Klosterkirche, und obiger Unterschrift. *De Poilly*, Madonna rechts gewendet, mit der Unterschrift: Flores mei fructus. Gross fol. — *J. Couvay* für Mariette in einem Rund. gr. 4. — *Alvise Povelato* Veñs. 1780. Kl. fol.— Färbig von *Ridé* nach einem Bild bei Mr. Duflos de Maisoncelle. — Nur das Brustbild, links gewendet, geschabt von einem Anonymen. 8.

l) Noch gibt es eine ähnliche Composition: Maria rechts gewendet, hält in der Linken einige Blumen. Das Christkind sitzt zwar hier auch auf ihrem Schoos, schlägt aber die Beine übereinander und scheint der Mutter eine Rose reichen zu wollen, während in obigem Bilde das Christkind die Beine lebhaft bewegt und nach der Nelke reicht. Hintergrund ein Zimmer ohne Aussicht.

Gest. von *Joh. Morin* fol. — Landon N. 426.

m) Dieselbe Composition, wie obige Madonna mit der Rose, zeigt ein kleines Bild in der Gallerie *Pembrocke in Wiltonhouse*, nur hält Maria eine Nelke. Am Rande des Kleides, an der Brust steht: RAPHAELLO VRBINAS. MDVIII. Das sehr stark übermalte Bildchen verräth indessen in keinem Theil die Hand Rafael's. Es scheint überhaupt diese Composition nur eine Benutzung der Madonna mit der Nelke zu sein.

56. Madonna aus dem Hause Tempi.

Auf Holz. Hoch 28″ br. 19″.

Maria stehend, rechts gewendet, etwas mehr als halbe Figur, drückt das Christkind mit der rechten Hand an sich, indem sie im Begriff ist es zu küssen; ihre Linke unterstützt es. Den Hintergrund bildet etwas Landschaft mit einer Stadt. Siehe I S. 120. Dieses köstliche Bild, voll bezaubernder Innigkeit des Ausdrucks, erscheint wie ein freier Erguss aus Rafael's schöner Seele. Die Hände der Madonna sind etwas nachlässig gezeichnet und zu stark in den Formen, die Linke selbst ist in der Verkürzung mislungen. Die Ausführung aber ist so frei und geistvoll, die Färbung so blühend, dass diese Mängel leicht übersehen werden. Der landschaftliche Hintergrund von breiter Behandlung ist von einem blaugrauen Ton.

Das wohlerhaltene Bild, so erzählt man, befand sich unbeachtet und mit Staub bedeckt in einem Zimmer im Hause Tempi zu Florenz (wo es schon von Gio. Cinelli, Bellezze di Firenze 1677 p. 282 angegeben wird), als dem Arzt der Familie dessen Schönheit auffiel, er es daher untersuchte, den Schatz erkannte, und hoch erfreut seine Entdeckung dem Marchese und dem Publicum mittheilte. Man erinnerte sich alsdann, dass das Bild einstens bei einer religiösen Feierlichkeit in dem nun verlassenen Zimmer ausgestellt war. Einige Jahre darauf erstand es *König Ludwig von Baiern* um 16,000 Scudi und erwarb dadurch eine neue Zierde für die reiche Münchner Pinakothek.

Der Originalcarton befindet sich im Museum Fabre zu Montpellier. Siehe Verz. N. 493.

Kupferstiche: *Antonio Morghen.* kl. fol. — *A. B. Desnoyers* 1821. kl. fol. für das Werk: Recueil d'estampes gravés d'après les peintures antiques italiens etc. par Boucher Desnoyers d'après ses dessins fait en Italie dans les années 1818 et 1819. — Samuel Jesi dis. et incid. fol. — *Samuel Amsler* kl. fol. 1837. — *Wagner* 1832. kl. Blatt — *Theoph. Kisling.* — Lith. v. *F. Piloty* fol. — desgl. v. *G. Wolff.* kl. fol. — Landon N. 426.

Eine gute alte Copie, aber statt einer Landschaft mit einem grauen Hintergrund, sah ich bei dem Maler Herrn *van Hanselaer in Gent.*

57. Madonna mit dem schlafenden Christkind.

Zwei Drittheil lebensgrosse Figuren.

Maria zur Erde hingekniet, links gewendet, hebt einen Schleier von dem im Schlaf liegenden Christkind auf, um es dem bei ihr knienden kleinen Johannes zu zeigen. Dieser deutet mit kindlicher Freude auf dasselbe hin. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in der man links eine Stadt, rechts ein Kloster, nebst einigen sie belebenden Figürchen sieht [1]). Dieses ist der Inhalt einer Reihe von Bildern, die alle Copien nach einem Original von Rafael sind, ohne dass ich anzugeben wüsste, wo sich dieses befindet. Siehe I S. 123. Den Originalcarton aber bewahrt die *Florentiner Akademie.* Siehe Verz. N. 142. Dass jedoch die Copien nach einem Gemälde Rafael's, und nicht nach dem Carton gefertigt wurden, beweist die Landschaft, die auf letzterem nicht angegeben ist, aber ganz in Rafael's Art immer auf dieselbe Weise sich auf allen Bildern wiederfindet. Der Charakter der Köpfe und der Gewandung deutet in allen Copien auf Rafael's letzte Florentiner Epoche. Folgende sind die mir bekannten Exemplare, alle mit zwei Drittel lebensgrossen Figuren.

a) In der Gallerie des *Fürsten Esterhazy von Galantha in Wien.* Ein gutes Schulbild, welches aber sehr nachgedunkelt hat. In einem Rund. Gest. von *M. R. Frey.* 4.

b) In der Sammlung des Russischen Botschafters in Wien *Graf Bailli von Tatitscheff.* Ein vorzügliches Exemplar aus Rafael's Schule, das aber etwas gelitten hat, und mit einem allgemeinen, braunen Ton überstrichen ist. An beiden Seiten wurde das Bild etwas abgenommen, daher es nicht ganz im Quadrat ist. Es soll aus Spanien kommen.

1) Rafael malte später ein kleineres Bild von ähnlicher Composition, worin aber Johannes die Händchen anbetend zusammenlegt. Es ist im Pariser Museum, und unter dem Namen „La vierge au diadème" bekannt. Siehe I S. 176 und II N. 91.

c) Bei Herrn *Brocca in Mailand.* Ein schönes Exemplar, welches Herr von Rumohr in seinen „Drei Reisen nach Italien" S. 274 und 314 von einem Lombardischen Maler ausgeführt hält. In der That ist es breit im Auftrag der Farbe, etwas süsslich im Ausdruck, weniger scharf in der Zeichnung und beinahe rothbraun im Schatten der Carnation, Eigenschaften, welche wir bei Nachahmern des Coreggio finden. Ehedem war das Bild rund, jetzt bildet es ein Quadrat von 4′ 6″. Der jetzige Besitzer erstand es im Jahr 1822 zu Barcellona.

Gest. in einem Rund mit den jetzt weggenommenen Heiligenscheinen von Ant. Banzo, mit der Unterschrift: ego dormio sed cor meum vigilet. 4. — *P. Bettelini* in einem Rund. gr. 4. — Angefangen von *Gius. Longhi*, vollendet von *Toschi* in Quadrat. gr. 4. — Bei *Longhena* p. 623.

d) In der ehemaligen Gallerie *Lucian Bonaparte* N. 133. Auf Holz in einem Rund von drei Fuss im Durchmesser. Gest. von *Giov. Folo*: Il sonno di Gesù. 4.

e) In der Gallerie des *Lord Grosvenor in London.* Figuren von zwei Drittel Lebensgrösse in einem Quadrat. Schönes Exemplar von klarer Färbung.

f) In der Gallerie des *Herzogs von Marlborough in Blenheim.* Die Farben haben sehr nachgedunkelt.

g) In der *Münchner Gallerie.* In einem Rund von 4′ 3″ Durchmesser. Nicht ausgezeichnet. N. 14 im Verz. von 1825. Lith. von *Nep. Strixner* 1819. gr. 4.

h) Im Besitz des Porcellanmalers Herrn *Constantin aus Genf* in Sevres bei Paris. Ein untermaltes Bild von viereckter Form. Die Gewänder sind mehr als die Fleischtheile vollendet. Es kommt aus Florenz. Der Besitzer glaubt es Original; ich habe es nicht gesehen. A. B. Desnoyers hat eine Zeichnung davon genommen.

Der Kopf des schlafenden Christuskindes, gest. von *Gigoux* in Paris: Etude de cherubin d'après un dessin inédit de Raphael. Halbe Lebensgrösse. fol.

58. Madonna des Lords Cowper. 1508.

Kniestück in Lebensgrösse.

Die heilige Jungfrau sitzt links gewendet, fast im Profil gesehen und hält mit der Rechten das auf einem weissen Kissen in ihrem Schoos sitzende Christkind. Sie betrachtet es mit dem dem Rafael eigenthümlichen Zauber der Anmuth und legt ihre linke Hand auf die Brust. Das Kind

dagegen mit dem Körper nach der Mutter gewendet, ergreift deren Kleidersaum an der Brust und sieht lächelnd den Beschauer an. Dieser Ausdruck grenzt an das Gezierte und erinnert an ähnliche Bildungen, deren ich schon einigemal in dieser Epoche Rafael's gedacht habe. Den Grund bildet eine blaue Himmelsfarbe. In der Kleiderverzierung an der Achsel steht in goldnen Lettern MDVIII. R. V. Das Bild von vortrefflicher Erhaltung, bis auf die etwas verwaschene linke Hand, ist überaus geistreich behandelt und meisterhaft modellirt. Graf von Cowper, der britische Gesandte am Toscanischen Hof, erstand es aus dem Hause Niccolini in Florenz (wo es schon Cinelli, Bellezze di Firenze 1677 p. 409, erwähnt) und stellte es mit vielen andern erworbenen Gemälden in der Gallerie seines Landsitzes *Panshanger* bei Hertford auf. Siehe I S. 121.

Kupferstiche: *Ant. Perfetti* 1831 mit einer Dedication an Sig^{a}. Caterina Naldini Canigiani kl. fol. — In meiner „Kunstreise durch England und Belgien“ von *Nic. Hoff.* 8. Beidemal sehr ungenügend. — *Georg T. Doo* sculpsit 1835, mit der Unterschrift: Messiah. kl. fol. — Ludwig Gruner hat eine schöne Zeichnung zum Stich gefertigt.

Eine Copie besitzt der Honorable *Mr. Little*, Sohn des Lord Ramsworth. Eine andere malte *Mrs. Cosway in Lodi*, als der Lord das Original in Florenz erstand.

59. Madonna aus dem Hause Colonna.

Auf Holz. Hoch 29″ 6‴ br. 21″ 6‴. Kniestück.

Maria, den Blick auf das Kind gerichtet, unterstützt dasselbe mit der Rechten. Dieses auf ihrem Schoose emporstrebend, stützt sich mit dem linken Arm auf den rechten der Mutter und hat mit der andern Hand den Kleidersaum an ihrem Busen gefasst. In der Linken hält sie ein Büchelchen, worin sie soeben scheint gelesen zu haben. Den Hintergrund bildet etwas Landschaft. Es ist ein unvollendetes Bild, an dem die Haare und der Schleier kaum mit Farben bedeckt sind. Dem Weisszeug fehlen noch die Schatten, den Fleischtheilen die letzte Vollendung, so dass selbst an der Hand der Maria einzelne Theile im Grund,

der blauen Luft, noch nicht zugedeckt sind. Dem rothen Kleid ermangelt noch in den Schatten die gehörige Tiefe des Tons, welche nur durch öfteres Übergehen zu erreichen ist. Unter solchen Umständen darf als sicher angenommen werden, dass die goldnen Verzierungen, die das Letzte sind, was der Maler am Bilde zu machen pflegt, von anderer Hand aufgesetzt wurden, um dem Bild das Anseln der Vollendung zu geben. Demohngeachtet macht es schon einen bezaubernden Eindruck und beweist nur, wie die Leben und Geist athmenden Züge des grossen Meisters schon in ihrer ersten Anlage den vollen Begriff von dem geben, was in der Conception in höchster Vollkommenheit dastand. Habe ich im vorhergehenden Bild der Madonna des Grafen von Cowper den etwas affectirten Ausdruck des Kindes rügen müssen, so sehe ich mich genöthigt in gegenwärtigem den der Maria als einen zu bezeichnen, der gleichfalls bis an die Grenze des Gezierten streift. Schon I S. 121 hatte ich Gelegenheit die Meinung des Hrn. von Rumohr zu widerlegen, welcher die Madonna aus dem Hause Colonna als diejenige bezeichnet, an welcher nach der Abreise Rafael's Ridolfo Ghirlandajo den blauen Mantel vollendet. Hier muss ich noch einen andern Grund bestreiten, worauf er bei dieser Gelegenheit fusst: In der Vorrede III p. VII sagt er nämlich, dass Vasari unter der Benennung Madonna stets eine Maria mit dem Kinde, ohne irgend eine andere Figur verstehe; der gelehrte Kunstforscher scheint aber viele von Vasari so benannte Bilder, die mehrere Figuren enthalten, nicht gegenwärtig gehabt zu haben: nennt doch Vasari selbst eine Rafaelische heilige Familie von vier Figuren, welche Giulio Romano ausgeführt, nur schlechthin: Madonna della Gatta. Ich komme auf die Madonna aus dem Hause Colonna zurück, um noch zu berichten, dass sie aus dem Hause Salviati zu Florenz durch Erbschaft an die Colonna in Rom kam. Zuletzt besass sie Maria Colonna, Gemahlin des Duca Giulio Lante della Rovere. Von ihr erstand sie der Preussische Minister Resident in Rom Dr. Karl Bunsen für das *Berliner Museum*.

Kupferstiche: *C. L. Masquelier* 1820, von der Gegenseite. kl. fol. — *Luigi Barocci* 1827. fol. — *Caspar.* kl. fol. für den Berliner Kunstverein. — *Reveil* fürs Museo di Pittura e di Scultura.

Alte Copien des Bildes gibt es mehrere: Im Haus des Marchese Guadagni zu Florenz ist eine schöne aus Rafael's Zeit. Zwei andere kamen nach England, eine durch den Englischen Consul R. Udney, eine zweite durch Hrn. Day in London, diese aus dem Hause Aldobrandini besitzt jetzt der Advocat *Swainston*, die andere, vorzüglichere der Kunsthändler *Emmerson* in London.

60. La belle Jardinière.

Auf Holz. Hoch 3′ 7″ 6‴ br. 2′ 11″.

Maria, ganze Figur, sitzt auf einem Stein in einer reich mit Pflanzen und Blumen bewachsnen Wiese, daher ihr Name. Sie betrachtet mit unaussprechlicher Demuth und Grazie das links vor ihr stehende Christkind, welches das eine Ärmchen in der Mutter Schoos legt und voll Liebe zu ihr hinaufblickt. Der kleine Johannes kniet rechts, sich auf sein Kreuzchen stützend, das er in der Rechten hält, und betrachtet verehrend seinen göttlichen Gespielen. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Bergen in der Ferne, durch die sich ein Fluss windet; rechts sieht man eine Stadt. Das Bild ist obe gerundet. Das herrliche Werk ist mit viel Studium, aber meisterhaft und geistreich behandelt, von grosser Schönheit in der Zeichnung und von so seelenvollem, himmlisch reinem Ausdruck der verschiedenen Charaktere, dass dieses Madonnenbild als eins der schönsten Rafael's zu betrachten ist. Siehe I S. 122.

Nach Lepicié und Mariette wäre das Gemälde dasjenige, welches Rafael für einen Edelmann in Siena malte, und welches er, nach Rom berufen, im blauen Gewand unvollendet seinem Freunde Ridolfo Ghirlandajo übergab, um das noch Mangelnde auszuführen. Auch erwähnt ersterer in seinem Catalogue raisonné des tableaux du Roy etc. Paris 1752 p. 81 eine Zeichnung bei Mariette mit einem Entwurf zu unserer Madonna auf der einen Seite und auf der andern einen zur Grablegung im Palast Borghese (siehe

Verz. N. 550), woraus zum wenigsten die Entstehungszeit genau bestimmt wird. Das Bild soll nachmals König Franz I von dem Sieneser Edelmann erstanden haben. Betrachten wir nun den blauen Mantel der Maria, so erscheint allerdings der untere Theil etwas unbestimmt, was obige Angabe zu bestätigen scheint. Er trägt übrigens im Rande die Inschrift: RAPHAELLO. VRB. Das Bild von guter Erhaltung ist nun im *Pariser Museum.*

Kupferstiche: *E. Rousselet*, Gegenseite. fol. — *N. Poilly* excudit Nachstich, Gegenseite. fol. — *Jacques Chereau.* Gegenseite N. 6 fürs Cabinet Crozat. fol. — Raphael d'Urbin pinxit Romae, *Sandrart* excudit, Gegenseite, geringer Stich. kl. fol. — Von einem Anonymen à Paris chez *Mariette* mit: Maria Virgo et S. Joannes. kl. fol. — *Bern. Strauss* aurifaber sc. sehr hart. fol. — *A. B. Desnoyers.* fol. — *P. Audouin* 1803 fürs Musée Napoléon. — *Robilard.* fol. — *R. U. Massard* für die Galerie Filhol. 8. — *G. A. Sasso* Milano 1816. Punctirmanier, fol. — *Nic. Aurelio* 1822. gr. fol. — *Couché*, radirt, 8. — *Weuss* fecit Monacy 8. (Tauriscus p. 170) — Landon N. 106. — Benutzung der Composition, rechts sitzt Joseph anbetend, chez *Vallet*, geringer Stich. 4. — Nur der Kopf der Maria von *Lalouette* in einem Rund, fast lebensgross.

Der Originalcarton, in schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht, befindet sich in *Holkham*, dem Landsitze des Herrn Coke. Leider hat er gelitten und ist mit Öl getränkt. Hoch 3′ 1″ br. 2′ 2″.

Ein abweichender Entwurf zu der Composition ist im Nachlass *Lawrence.* Gest. von *C. Metz* 1798. und *Adam Bartsch.* Gegenseite. Verz. N. 351.

Entwurf zum Christuskinde, im Cabinet des Hrn. *Böhm in Wien.* Verz. N. 255.

Alte Copien des Gemäldes.

a) Eine Copie, welche aus der Sammlung des Cardinal Mazarin kommen soll, wandert seit Jahren zwischen England und Frankreich als ein Originalbild. Hacquin übertrug 1767 das Bild von Holz auf Leinwand; 1797 verkaufte es John Trumbull um L. 890 — an Herrn West (Buchanan). Im Jahr 1829 wurde es von Landry in Paris zum andernma auf neue Leinwand aufgezogen. In Besitz eines Americaners, *Hrn. William*, sah ich es 1831 in London. Die Landschaft und die Pflanzen im Vordergrund sind sehr vom Original abweichend

und verrathen die Hand eines Niederländers aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Schatten der Carnation sind bleigrau. Es ist eine schätzenswerthe Copie, die aber noch weit hinter dem Original zurückbleibt, so gross das Rühmen auch ist, welches davon in der Gazette de France vom 6. März 1828 gemacht worden ist.

b) In der *Dresdner Gallerie* von Carl van Mander.

c) In der Sammlung der *Ambrosiana* zu Mailand.

d) In der Gallerie des *Cardinal Fesch* in Rom, die vorzüglich genannt zu werden verdient.

e) In der Gallerie des Herzogs von *Marlborough in Blenheim*, die gleichfalls sehr schön, aber in den Schatten der Carnation etwas grau ist.

f) In der Gallerie des Fürsten *Lichtenstein in Wien*. Auf Leinwand.

g) Im Palast *Gaetano Cambiaso in Genua*. Eine alte, schöne Copie, welche Ratti's Istruzzioni p. 270 als ein Original erwähnen, ohne indessen die Composition genau anzugeben.

61. Portrait eines Jünglings in Paris.

Auf Holz. Hoch 22″ br. 16″.

Brustbild. Der liebliche, blondhaarige Jüngling stützt seinen rechten Ellbogen auf einen Tisch und legt seinen Kopf in die Hand, indem er aus dem Bild heraussieht. Er hat ein schwarzes Barett auf; sein Kleid ist von einem dunkeln, der Hintergrund von einem hellern Grün. Das mit vieler Freiheit behandelte und nicht immer ganz correct gezeichnete Bildniss scheint einen jüngern Kunstgenossen Rafael's im Alter von etwa 18 Jahren darzustellen. Es befindet sich im *Pariser Museum*. Siehe I S. 120.

Kupferstiche: *Nicolas Edelinck* N. 10. Gegens. 8. fürs Cabinet Crozat. — *M. Gandolfi* fürs Musée Napoleon. fol. — *Boutrois* für die Galerie Filhol. 8. — *E. Demarteau*, in der Grösse des Originals schwarz und färbig, als Rafael's eigenes Portrait.

62. Madonna del Baldachino.

Auf Holz. Hoch 10′ br. 6′.

Maria auf einem erhöhten Throne sitzend, hält mit ihrer Rechten das Ärmchen des Christkindes auf ihre Brust und umfasst es mit ihrer Linken. Dieses, quer auf dem Schoos der Mutter sitzend, wendet sich mit dem Köpfchen rechts. Links stehen der h. Augustin und der Apostel Jacobus, rechts der Apostel Petrus und ein heiliger Camaldolenser (S. Bruno?) Vor den Stufen des Throns singen zwei stehende Engelknaben, einen Pergamentstreifen in den Händen haltend; und oben schweben zwei halberwachsene, bekleidete Engel, welche den Vorhang des Baldachins lüften, der über dem Thron in einer von Säulen getragenen Nische befestigt ist. Rafael malte dieses Altarblatt für die Capelle der Florentiner Familie Dei in der Kirche S. Spirito zu Florenz, führte aber die Untermalung nie aus, da er vor Vollendung des Bildes dem an ihn ergangenen Ruf nach Rom folgte, und nachmals nicht mehr Zeit fand es zu beendigen. Nach seinem Tod kaufte es von dessen Erben der Kanzleipräsident Baldassare Turini für die Pieve seiner Geburtsstadt Pescia. Zu Ende des 17. Jahrhunderts erstand der Grossherzog Ferdinand das Gemälde um hohen Preis von dem Hause Bonvicini zu Pescia, auf welche das Patronatsrecht übergegangen war, indem er ausserdem eine Copie von Carlo Sacconi an die Stelle des Originals setzen liess. Dieses wurde des Nachts unter Aufsicht des Hofmalers Gabbiani von dem Altar genommen und versendet, aus Furcht, dass das Volk einen Aufstand erregen möchte, wenn es erführe, welches köstliche Werk ihm sollte entwendet werden. Da das Bild etwas gelitten hatte, wurde es mit Sorgfalt vom Maler Gio. Agostino Cassana oder Niccolo Cassana [1]) hergestellt, und auf beiden Seiten ein Zoll breit angesetzt, keinesweges aber übermalt oder vollendet, wie eine Note zu Borghini's Riposo, Firenze 1730 p. 316 be-

1) Siehe darüber die Note zu Vasari, Ausgabe von Siena V p. 326 und Longhena's Übersetzung des Quatremère de Quincy p. 442

richtet, sondern es ist noch in dem blos untermalten Zustande, aber stark restaurirt. Nach Frankreich gewandert, kam es in das Museum zu Brüssel; seit dem Friedensschluss von 1815 aber kehrte es wieder in den *Palast Pitti* zurück. Ich habe schon im ersten Band S. 125 zu bemerken Gelegenheit gehabt, dass Rafael bei Ausführung dieses Gemäldes so sehr die Behandlungsweise des Fra Bartolomeo angenommen, dass selbst im Palast Pitti, neben den ausgezeichnetesten Werken des Letztern die Ähnlichkeit auf den ersten Augenblick täuschen kann; sie besteht jedoch mehr in der Art des breiten Vortrags und der Anordnung der Gewänder, als im Ausdruck der Köpfe, worin Rafael nicht zu verkennen ist.

Kupferstiche: *F. Ant. Lorenzini.* gr. fol. für die Raccolta de' quadri dei Granduchi di Toscana. — *B. A. Nicolet* 1802. kl. fol. für Wicar's Galerie de Florence. — *G. Morghen* sc. mit der Unterschrift: per te Regina clemens. fol. — Landon N. 110. — Nur die Madonna mit dem Christkind, Kniestück in einem Rund gest. von *Vicenzo Biondi.* Mit: Alma redemptoris mater. kl. fol. — Landon N. 326.

Studien.

a) Entwurf zum Kopf eines Heiligen in der Sammlung *Wicar in Lille.* Verz. N. 507.

b) Studium zu zwei Figuren aus dem Cabinet Crozat, gest. von *v. Caylus.* Verz. N. 551.

Madonnen, Benutzungen des Bildes.

a) Maria und das Christkind, Kniestück, nebst dem h. Joseph; in der *Münchner Gallerie,* im Cat. von 1825, N. 716, als ein Bild von Fra Bartolomeo ausgegeben. Lith. von *N. Strixner.* fol.

b) Maria mit dem Kind, beim Grafen *Topor Morawitzky in München.* In geschabter Manier von *Sintzenich* 1804. kl. Blatt.

c) Desgleichen ein Bild in der Sammlung *Lamberg in der Wiener Akademie.*

d) Desgleichen ein Bild, welches sich bei *Nocchi* in Florenz befand. In den „Italienischen Forschungen" III S. 61 wird es dem Rafael selbst zugeschrieben!

63. H. Familie mit dem Christkind auf dem Lamm.

Untermaltes Bildchen im Escurial.

Maria hält halb kniend das Christkind, welches vor ihr auf einem Lamme sitzt. Joseph steht hinten, links, auf seinen Stab gestützt und betrachtet das liebliche Spiel. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Siehe I S. 130.

Ein kleines nur untermaltes Bild dieses Gegenstandes befindet sich im Oratorium des *Escurial.* Nach dem, was mir darüber Künstler, wie die Herren David Wilkie und Ludwig Gruner berichtet haben, so ist es keinem Zweifel unterworfen, dass dieses Exemplar das Original von öfters vorkommenden Copien ist. Dem Charakter der Zeichnung nach fällt die Entstehung des Bildes in Rafael's Florentinische Epoche, und scheint bei seiner Abreise nach Rom unvollendet geblieben zu sein.

Ein leichter Federentwurf zum Gemälde kam aus der Sammlung Crozat an die von *P. J. Mariette.* Siehe Verz. N. 554.

Copien nach dem Bilde.

a) Aus dem Hause Gerini zu Florenz erstand der Sänger Hr. *Niccolo Tacchinardi* ein schönes Exemplar. Hoch 1 Palm 6″ br. 1 P. 2″.

Gest. von *Carlo Gregorj* N. VIII. kl. fol. für die Raccolta di 80 Stampe della Galleria Gerini. Firenze 1786. fol. — *A. Morghen* sc. et ex. R. Morghen dir. kl. fol. — *Ang. Emilio Lapi.* kl. fol. — *J. L'Enfant* sculp. et ex. 4.

b) In der Gallerie des *Marchese Malaspina da Sannazaro zu Pavia.*

Gest. von *Giovita Garavaglia.* Milano 1817. gr. fol.

c) Im Palast *Corsini in Rom.* Eine unbedeutende Copie.

d) In der Gallerie zu *Hessen Cassel,* mit hinzugefügtem kleinen Johannes, welcher links bei einem Kaninchen liegt. Hoch 11″ br. 8″. Eine solche Composition war im Besitz des Herzogs Albrecht von Bayern.

Gest. von *Raph. Sadeler* jun. Monach. 1613. Gegenseite der kleine Johannes rechts. kl. 4. — Von einem *Anonymen*; Johan-

nes links, chez Langlois à Paris, Gegenseite, mit Inschrift: Quid sibi vult Pastor etc. und Principis ac Dn. Alberti Boiorum Ducis. kl. 4.

e) Nur die Maria mit dem Christkind, ohne den Joseph.

Gest. von *Rolla, nello studio di C. Dellarocca.* kl. fol.

64. Maria mit den beiden Kindern.

Untermaltes Bildchen.

Maria bei einem Erdhügel niedergekniet, hält das darauf sitzende Christkind mit beiden Händen, da es sich stark nach dem kleinen Johannes vorbeugt; dieser kniet links, hält in der einen Hand ein Kreuzchen und in der Rechten einen Pergamentstreifen, in dem er eifrig zu lesen scheint. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in welcher man einige alte Gebäulichkeiten von Bäumen umgeben und rechts einen spitzen Berg sieht. Von dieser Composition gibt es viele Exemplare, alle nur untermalt. Das Original auch dieses Bildchens dürfte, wie vorhergehendes, bei Rafael's schneller Abreise von Florenz nach Rom in dem vorbereitenden Zustande zurückgeblieben sein. Siehe I S. 130.

Folgende zwei Exemplare machen sich unter vielen den Vorrang streitig:

a) In der Gallerie des *Fürsten Esterhazy von Galantha in Wien.* Auf Holz. Hoch 10″ br. 8″. Das Bildchen ist ein Geschenk des Papstes Clemens XI aus dem Hause Albani an die Kaiserin Elisabeth, welche folgende Notiz auf einen hinten am Bilde angehefteten Zettel eigenhändig aufgezeichnet: „Dieses Frauenbild von Raffael de Urbino sambt dem Kästel mit guten Steinen besetzt ist mir vom Papst Albany verehrt wordten. Elisabeth K.“ Die Kaiserin schenkte es nachmals dem Minister von Kaunitz und seit ohngefähr der Mitte des verflossenen Jahrhunderts kam es in die fürstliche Familie Esterhazy.

b) Das andere vorzügliche Exemplar befindet sich in der gewählten Gemäldesammlung des Herrn *Wendelstadt*, Inspector am Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. Auf Holz. Hoch 10″ 10‴ br. 7″ 6‴. Es zeichnet sich vor ersterem durch

eine geistreichere Behandlungsweise aus, so dass ich ihm unbedingt den Vorzug gebe. Es kam vor mehreren Jahren von Italien nach Deutschland. In München wollte man es dem Professor Heinrich Hess zum Vollenden geben; allein er glaubte nicht seine Hände an die von ihm verehrte Reliquie legen zu dürfen. Lith. von *F. N. Heigel.* 4. — Desgl. von *Lucas.* 4. — In den Umrissen der Sammlung *Wendelstadt* N. 13.

Ein Federentwurf zu dem Bildchen ist in der Florentiner Sammlung. — Siehe Verz. N. 115. Gest. von *S. Mulinari* 1784. Lithographirte Copie, bei *C. Vogel* in Frankfurt a. M.

Gemälde Rafael's unter Julius II in Rom ausgeführt.

Vom Jahr 1508 bis 1513.

Das Zimmer della Segnatura im Vatican.

Vom Jahr 1508 bis 1511.

Hinsichtlich der allgemeinen Nachrichten und der Beschreibungen der Malereien in diesem Zimmer, so beziehe ich mich auf das, was ich schon I S. 137—162 mitgetheilt. Hier folgen den kurzen Angaben der Gegenstände einige beurtheilende Bemerkungen, Notizen über die Studien zu den Gemälden und den Abbildungen nach denselben. Rafael erhielt für jedes der Zimmer 1200 Ducaten in Gold [1]).

65. Das Wandgemälde der Theologie.

Hoch 15′ breit 25′.

Dieses Bild, auch Disputa del S. Sacramento genannt, wird von einem Halbkreis umschlossen. In der obern Abtheilung ist die heilige Dreieinigkeit in einer Glorie von Engeln dargestellt. Zu den Seiten des Heilandes sitzen die heilige Jungfrau und Johannes der Täufer, nebst sechs andern Heiligen alten und neuen Bundes auf jeder Seite. In

1) Siehe Rafael's eigene Angabe im Brief an seinen Oheim vom Jahr 1514, und Ant. Raph. Mengs, Memorie sul Coreggio.

der Mitte des untern Raums steht der Altartisch mit ausgestelltem Sacrament. Zur Linken befinden sich 23, zur Rechten 20 Figuren, Geistliche, Theologen und sonst Leute aus dem Volk. Siehe I S. 140.

In der Benennung der dargestellten Personen folgte ich meist den in den Nimbus eingeschriebenen Namen, wie bei Anaclet, Bonaventura, Thomas von Aquin u. a. m. Einige sind Portraite, wie Dante, Savonarola und Fra Angelico da Fiesole; noch einige andere sind dafür zu nehmen, aber nicht mehr gekannt, wie z. B. die zwei Bischöfe hinter dem h. Hieronymus. Vasari, der von diesen Bildern sehr verwirrt spricht, erwähnt den h. Franciscus, Dominicus und Liranus, die aber hier nicht aufzufinden sind. Wo die Namen der dargestellten Personen nicht mit Sicherheit können angegeben werden, habe ich nichts behauptet, öfters geschwiegen, um nicht mit Bellori und Montagnani in gewagte Angaben zu verfallen. Dieses gilt von diesem Gemälde sowohl, wie auch von den drei andern dieses Zimmers.

Die Disputa, das erste von Rafael im Vatican ausgeführte Gemälde, erinnert an die Werke der ältern Florentiner: Dieselbe Disposition des Himmels wie bei Orcagna im Campo Santo, bei Fra Angelico da Fiesole und Fra Bartolomeo. In den Figuren der untern Abtheilung, wo keine typische Vorbilder einen historischen Charakter bestimmen, sehen wir mehr portraitähnliche Gestalten. In der Behandlung des Fresco sind, wie bei Perugino, noch viele Schraffirungen und mit Gold aufgesetzte Verzierungen angebracht. Indessen ist der Ausdruck aller Köpfe in hohem Grade lebendig und den Charakteren der dargestellten Personen entsprechend; die mit Geschmack angewendeten Goldverzierungen im obern Theil des Himmels stimmen zu dessen symbolischer Herrlichkeit. Hinsichtlich der Behandlungsart im Frescomalen, so erwarb Rafael selbst schon in diesem Bilde nach der rechten Seite zu eine grössere Freiheit, so dass er der Nachhülfe mit Schraffirungen in Leimfarbe aufs Trockene weniger bedurfte. Wie gross und meisterlich aber erscheint hier schon Rafael in der Composition, die an Reichthum und Tiefe, an freier Anordnung einer gemes-

senen Symmetrie und an innerm Zusammenhang alles übertrifft, was bis zu jener Zeit noch war geleistet worden. Auch behauptet dieses Werk, trotz seiner Ungleichheiten, einen der ersten Plätze selbst unter denen des Meisters, da es unübertroffen ist in der dem Gegenstand so angemessenen, feierlichen Haltung des Ganzen, im Adel der einzelnen Gestalten und in deren schöner Gruppirung; an Tiefe und Lebendigkeit der Charakteristik aber wird es von keinem Werke der neuern Kunst erreicht und besitzt gegen die antike Kunst den grossen Vorzug, bei einer tiefern, christlichen Anschauungsweise, eines jener ungekannten Reichthums der Charaktere. Auch in der Färbung ist das Gemälde schon ausgezeichnet, da es nicht nur in einzelnen Theilen, wie z. B. in dem Kopf des h. Gregor, von einem kräftigen und glühenden Colorit ist, sondern auch im Allgemeinen von einer Harmonie, welche selten erreicht wird, und bei der Frescomalerei als einer der schwierigsten Theile muss betrachtet werden, sobald es sich von grossen Flächen handelt. Welche Anstrengungen Rafael sich es kosten liess, das ihm Erreichbare zu erzielen, wie er sich nicht mit seinen ersten, wenn gleich schönen Entwürfen begnügte, sondern nach immer grossartigerer Haltung strebte, damit seine Idee sich mit mehr Klarheit und Kraft ausspreche, davon geben uns noch manche bis auf unsere Zeiten erhaltene Entwürfe und Studien sprechende Belege. Ich mache hier nur aufmerksam auf die ersten Entwürfe in den Sammlungen des Königs von England und bei Crozat (Verz. N. 295 und 560), um sie gegen die spätern in der Sammlung des Erzherzog Karl und im Nachlass Lawrence (N. 207, 374 und 379) zu vergleichen.

Entwürfe und Studien zum Gemälde der Theologie.

a) Erster Entwurf zum obern und untern Theil links; in der Samml. des *Königs von England.* Verz. N. 295.

b) Zwei erste Entwürfe auf einem Blatt, zu den untern Gruppen rechts und links. Gest. von *v. Caylus* aus der Samml. *Crozat.* Verz. N. 560.

c) Entwurf zum untern Theil rechts, unbekleidete Figuren. Samml. *Crozat.* Verz. N. 561.

d) Lebensgrosser Kopf einer Figur. Studium in der Samml. *Crozat.* Verz. N. 562.

Im Nachlass *Lawrence.*

e) Entwurf zum obern Theil des Bildes. Verz. N. 374.
f) Ein Apostel. Verz. N. 375.
g) Drei Engel und noch zwei Figuren. Verz. N. 376.
h) Gewandstudium zum h. Gregor. Verz. N. 377.
i) Zwei Blätter mit Bischofsköpfen, und zwei Sonetten. Verz. N. 378. a. b.
k) Flüchtige Entwürfe. Verz. N. 378. c.
l) Studium zur linken untern Hälfte. Nackte Figuren. Verz. N. 379.
Gest. von *v. Caylus.* Gegenseite.
m) Flüchtige Entwürfe mit einem Sonett. Im *Britischen Museum.* Verz. N. 314. Facsimile Tafel XII.
n) Entwurf zur untern Hälfte links, bekleidete Figuren. In der Samml. des *Erzh. Karl.* Verz. N. 207. Gest. vom Gr. *v. Caylus.* — Lith. von *Pilizotti.*
o) S. Ambrosius und Petrus Lombardus, mit Entwurf zu einem Sonett. In der Sam. des *Erzh. Karl.* Verz. N. 208.
p) Der h. Ambrosius. In der *Münchner Sammlung.* Verz. N. 270.
q) Gewandstudium zur Maria. In der *Ambrosianischen Bibliothek.* Verz. N. 154.
r) Entwurf zum obern Theil des Gemäldes. In der *Ambrosianischen Bibliothek.* Verz. N. 155.
s) Einige Engelknaben. In der *Florentiner Sammlung.* Verz. N. 129.
t) Studium zu einer Figur, im Museum *Fabre in Montpellier.* Verz. N. 494.
u) Verschiedene Studien, im Nachlass *Wicar.* Verz. N. 509.
v) Entwurf zu vier Figuren; im Nachlass *Wicar.* Verz. N. 508.
w) Entwurf zu dem obern Theil der drei Engel rechts. Gest. Facsimile, Gegenseite, von *S. Pacini* (1770) quer 8.
x) *Richardson* III p. 631 erwähnt den Kopf des Gott Vaters mit einer Hand, Stück des Cartons in schwarzer Kreide ausgeführt, in der Samml. *Ten Kate* zu Amsterdam.
y) *Isidoro Grassi* erwähnt in seinen handschriftlichen: Notizie spettanti alla Città di Parma, eine grosse Zeichnung Ra-

fael's vom Wandgemälde der Theologie, welche sich im Palast Sanvitali befunden. S. Pungileoni p. 219.

Kupferstiche nach der Disputa.

Von *Giorgio Mantuano* 1552, in 2 Blättern. H. 19″ br. 31″. Bartsch XV p. 394 N. 23. — *Gasparo Osello* oder ab Avibus, gez. G a P. F. 1565. 2 Blätter gr. quer fol. — *J. B. de Cavalerijs*, aufgestochen von *Philipp Thomassin* 1617 mit Adresse von Nic. van Aelst. Spätere Abdrücke mit Adresse J. J. de Rossi 1648. 2 Blätter gr. quer fol. H. 18″ 5‴ br. 30″ 11‴. — *Franc. Aquila* 1722 imp. quer fol. für seine Picturae Raphaelis Sanctij Urbinatis ex aula et conclavibus palatij vaticani et sub auspicijs Innoscentij XIII P. O. M. presso Lau. Phil. de Rossi. In allem sind es 19 Blätter: 16 Wandmalereien, 2 Decken und das Titelblatt. — *Seb. Gantrel.* quer fol. — *Joh. Volpato* 1779. gr. quer fol. — *Giuseppe Mochetti* 1816. kl. quer fol. — Landon N. 185.

Einzelne Theile der Composition.

a) Johannes der Täufer. Bergler del., *Jos. Guaiser* fec. Prague, leicht radirt. kl. fol.

b) Die Köpfe der vier Geistlichen, worunter ein Bischof, im Hintergrund links. Schön radirt von *Matt. Österreich* 1747. Gegenseite H. 5″ 9‴ br. 9″.

c) Mehrere Gruppen Joannes Paulus Melchiori delin. *Caietanus Blanci* sculp.

d) Desgleichen *Andr. Procaccini* sculp.

e) Die Köpfe des Dante und Savanorola von *Paolo Fidanza* für seine Teste di personnagi illustri etc. Roma 1785.

f) Einzelne Gruppen von *Blömert* und *Barbazza* 1749.

66. Der Parnass.

Hoch 15′ breit 20′.

Apollo, die Violine spielend, sitzt unter Lorbeerbäumchen an der Quelle der Hippokrene. Zu seiner Rechten vier Musen, nach Bellori: Kalliope, welche vor Melpomene sitzt, und Klio von Erato umfasst. Zu seiner Linken fünf, von denen die sitzende Urania vorstellen soll, in den andern Musen wären Euterpe, Thalia, Polyhymnia und Terpsichore zu suchen. Zunächst den erstern stehen links vier epische Dichter, unter denen man Homer, Virgil und Dante

erkennt. Der vierte soll nach Bellori Rafael's Bildniss sein, was eben so unwahrscheinlich, als ungegründet ist. In der Gruppe des Vordergrundes links von vier Dichtern und Dichterinnen befindet sich nur ein Portrait: das des Petrarca. Gegenüber auf der Seite rechts sind acht Dichter dargestellt, in denen man in den vordern Pindar und Horaz erkennt. Dass unter den andern sich vier Portraite Italienischer Dichter befinden, ist augenscheinlich, aber ihre Benennung zweifelhaft. Vasari erwähnt unter andern noch folgende Poeten: Ovid, Ennius, Tibull, Catull, Properz, Boccaccio, zuletzt noch nennt er den Antonio Tebaldeo, und ich bin geneigt denjenigen Dichter dafür zu halten, welcher über Horaz hervorsieht, gewöhnlich aber Giacopo Sanazzaro genannt wird, obgleich er mit dessen wohlbekannter Portraitbüste auf dessen Grabmal in Neapel nicht die geringste Ähnlichkeit hat. Dass wir im Apoll, der seinen Gesang mit der Bratsche begleitet, wahrscheinlich den damals berühmten Improvisator Giacomo Sansecondo erblicken, ist schon I S. 146 angegeben worden; ich habe hier nur noch hinzuzufügen, dass auch Ausdruck und Stellung portraitähnlich und keinesweges angemessen erscheinen: Apollo richtet hier den Blick sehnsuchtsvoll zum Himmel, statt dass der Gott in sich selbst Befriedigung finden sollte. So ist auch seine Bewegung etwas affectirt und in den Linien keinesweges schön. Da wir nun von Rafael einen frühern Entwurf zum Parnass besitzen, in welchem die meisten dieser Übelstände in der Figur des Apollo vermieden sind, so erhält obige Angabe um so mehr Gewicht.

In der technischen Behandlung schliesst sich diese Malerei an meisten an die der Theologie an, obgleich sie nicht ganz mit der Sorgfalt wie jene durchgeführt ist. Im Faltenwurf und der Beleuchtung herrscht indessen eine breitere Behandlungsweise. Dem Gegenstande ist es wohl zuzuschreiben, wenn in dieser Composition nicht derselbe Reichthum der Erfindung, dieselbe Tiefe in den Charakteren wie in ersterer gefunden wird; dagegen erblicken wir hier ein Bild des heitern, poetischen Lebens in Italien jener

STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG

Zeit, denn durchaus tragen hier alle Gestalten die Farbe jener Epoche. Am Architrav des Fensters unter dieser Malerei liest man die Inschrift: JVLIVS II. PONT. MAX. ANN. CHRI. MDXI. PONTIFICATVS. SVI. VIII.

Entwürfe und Studien zum Parnass.

a) Entwurf zur ganzen Composition mit Apollo, der die Lyra spielt. Im Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 388. Gest. von *Marc Antonio*. Bartsch XIV N. 247. — Copie von *Ferd. Ruschweyh* 1830. — Landon N. 412. — Nachstich aus Marc Anton's Schule, nur der obere Theil und nur mit den beiden untern Amorinen. Gegenseite. RAPHAEL VRBIN gezeichnet. H. 7″ br. 13″.

b) Melpomene, eine Maske vor sich haltend. Die letzte Muse zu der rechten Seite des Apollo. Im Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 389. Gest. in The italian School of design von *W. Y. Ottley*. — *S. Mulinari* nach einer Copie in Florenz.

c) Der Kopf einer der Musen mit einer turbanähnlichen Kopfbedeckung, zur linken Seite von Apollo. Im Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 390. Gest. von *B. Picart* 1725.

d) Die Köpfe des Homer, des Virgil und des Dante. In der Sammlung des *Königs von England*. Verz. N. 297.

e) Die Gruppe mit Sappho im Vorgrund links. Im *Britischen Museum*. Verz. N. 307.

f) Gewandstudium zum Horaz. Im *Britischen Museum*. Verz. N. 308.

g) Die sitzende Muse, Kalliope genannt, eine Trompete haltend. In der Sammlung des *Erzh. Karl*. Verz. N. 210. Lith. von *I. Pilizotti*. — Auf demselben Blatt der Entwurf zur Muse vom Rücken gesehen.

h) Die sitzende Muse, links von Apollo, eine Lyra haltend. In der Samml. des *Erzh. Karl*. Verz. N. 211. Gest. von *F. Ruschweyh*.

i) Dante, halbe Figur. In der Sammlnng des *Erzh. Karl*. Verz. N. 212. Gest. von *A. Bartsch*.

Kupferstiche nach dem Parnass.

Von *Seb. Vouillemont*, Gegenseite. gr. quer fol. — *Jac. Matham*. quer fol. Bartsch III p. 181 N. 199. — *Franc. Aquila*. quer fol. — *P. Fidanza*. quer fol. — *Joh. Volpato*. quer fol. — *Giuseppe Mochetti*. kl. quer fol. — *Franc. Putinati*. Stahlstich sehr klein. — Landon N. 304.

Einzelne Theile der Composition.

a) Von *D. Beyel.* Zwei Musen, Klio und Erato genannt, links hinter Apollo. Aquatinta in einem Rund. 4. —

b) Der Kopf der Muse Kalliope, Punctirmanier von einem *Engländer.* In einem Rund.

c) In *Casa Litta zu Mailand* ist ein langes Bild mit dem Urtheil des Apollo über Marsyas, welches dem Coreggio zugeschrieben wird; dieses Bild hat *Giulio Sanuti* in drei Blättern 1552 gestochen und auf einem derselben die Musen des Parnasses von Rafael angebracht, die sich aber nicht auf der Tafel beim Duca Litta befinden.

d) Mehrere Köpfe aus diesem Frescobild befinden sich in dem Werke: Raccolta delle teste dei Filosofi, dei Poeti colle nove Muse ed Apollo etc. nel Parnasso al Vaticano. dis. da K. Agricola. inc. da diversi. Num. 51. a 30 baj. l'una. Roma presso *Agapito Franzetti.*

67. Die Schule von Athen.

Hoch 15′ breit 25′.

Unten zur Seite links sind vier Häupter der ältern Philosophen dargestellt: Pythagoras sitzend, von Archytas und andern seiner Schüler umgeben; Anaxagoras stehend, Heraklit abgesondert sitzend, und Demokrit, von der Jugend umgeben, an eine Säulenbasis gelehnt; in allem 13 Figuren. Auf den Stufen in der Ecke links sehen wir drei der Sophisten zunächst der Gruppe von Sokrates mit seinen Zuhörern und hinter diesem Euklides, oder den strengen Antisthenes; in allem 11 Figuren. Die Mitte nehmen Plato und Aristoteles mit ihren Schülern ein; unter denen von letzterm befindet sich Zeno, der Stifter der Stoiker; in allem 16 Figuren. Einsam liegt Diogenes auf den Stufen. Aristipp schreitet an ihm vorbei und spricht mit Epikur. Unter den obern 6 Figuren zur Seite rechts sind zwei der Skeptiker, Pyrrho und Arkesilas, dargestellt; und in der untern Gruppe von 9 Figuren ist Bramante beschäftigt vier Jünglinge in der Mathematik zu unterrichten. Ptolomeus und Zoroaster repräsentiren die Astronomie und Astrologie und scheinen

im Gespräch mit Rafael und Perugino. — Siehe die ausführliche Beschreibung I S. 148—160.

Da ich von den gewöhnlichen Angaben bei Erklärung dieses Gemäldes sehr abgewichen bin, so stehe hier eine kurze Rechtfertigung. Sicher erhielt Rafael die Angaben für die in die Schule von Athen einzuführenden Philosophen, und wie sie zu ordnen seien, von einem Gelehrten, es sei nun Graf Castiglione, oder Jacopo Sadoleto, oder von irgend einem Andern; dieser konnte das damals sehr verbreitete Buch des Diogenes von Laerte, in welchem uns im Allgemeinen die meisten Nachrichten über die griechischen Philosophen erhalten sind, nicht unberücksichtigt lassen. Dieses Buch nun suchte ich möglichst bei der Untersuchung und Beschreibung des Gemäldes zu Rathe zu ziehen und wurde oft durch die Übereinstimmung des einen mit dem andern überrascht. Nächstdem hielt ich mich an den Entwicklungsgang der Philosophie bei den Griechen, an die chronologische Folge, die ich auch bei Rafael genau beobachtet fand.

Auf dass man aber meine Angaben mit den frühern leichter vergleichen könne, stehe hier das Verzeichniss der griechischen Hauptphilosophen, wie sie von meinen Vorgängern und wie sie von mir im Gemälde bezeichnet worden sind, nebst Angabe des Jahrs ihrer Geburt oder Lebzeit. Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich nun klar, dass nach den frühern Angaben Philosophen der verschiedensten Systeme und die zu den verschiedensten Zeiten lebten, nebeneinander gestellt sind, während nach meinen Angaben der Entwicklungsgang der griechischen Philosophie und die chronologische Folge derselben sich höchst befriedigend veranschaulicht findet.

Zusammenstellung der Philosophen

nach den frühern Angaben.			nach meinen Angaben.	
				v. Chr.
Pythagoras	. v. Chr.	584	Pythagoras	584
Nicomachus	. n. Chr.	150	Theano Gattin d. P.	
Averroes . .	—	1150	Alkmäon Schüler d. P.	
Empedokles	. v. Chr.	444	Archytas Schüler d. P.	500
Arkesilas . .	—	318	Heraklit	500
Hippias . . .	—	470	Anaxagoras	500
Epikur	—	342	Demokrit	490
Sokrates . . .	—	470	Sokrates	470
Plato	—	430	Plato	430
Aristoteles . .	—	384	Aristoteles	384
Diogenes . . .	—	414	Diogenes	414
			Aristipp	380
			Epikur	342
			Zeno	340
Heraklit . . .	—	500	Pyrrho	354
Demokrit . . .	—	500	Arkesilas	318

Dass bald nach Rafael's Tod das Verständniss des Gemäldes der Schule von Athen verloren ging, ergibt sich aus allen Angaben über dasselbe von den ältern Schriftstellern und Kupferstechern: Vasari sah in ihm die Vereinigung der Theologie und Philosophie vermittelst der Astrologie und bezeichnet die Figur des Pythagoras als die des Evangelisten Matthäus; Giorgio Mantuano auf seinem 1550 erschienenen Kupferstich nennt das Bild den Streit des Apostels Paulus mit den Stoikern und Epikuräern; Thomassin, in dem von ihm gefertigten Stich, gab dem Plato und Aristoteles selbst Heiligenscheine. Borghini (Riposo p. 316) und Lomazzo (Trattato della pittura p. 282), deren Werke beide im Jahr 1584 erschienen, theilen die Ansicht des Vasari, und Scanelli (Microcosmo della pittura II p. 159) sah in Plato und Aristoteles die Apostel Petrus und Paulus, welche den griechischen Philosophen das Chri-

stenthum predigen. Es ist daher ein Verdienst des Bellori in seiner „Descrizione delle immagini dipinte da Rafaello nelle camere del Vaticano. Roma 1695" kl. fol. eine umfassende und den Hauptgegenstand richtig angebende Beschreibung jenes Gemäldes geliefert zu haben. Im Einzelnen folgte er indessen aus Mangel an gründlicher Kenntniss unsichern Nachrichten und Überlieferungen, auf denen seitdem, oft sehr willkürlich, fortgebaut worden ist.

Die Portraite anbelangend, welche im Gemälde der Schule von Athen angebracht sind, so ist zu erinnern, dass zu Rafael's Zeiten nur sehr wenige von denen der antiken Philosophen aufgefunden waren; Rafael scheint selbst nur das des Sokrates gekannt zu haben. Die Bildnisse, welche Vasari von des Künstlers Zeitgenossen angibt, sind die der Herzoge von Urbino und von Mantua, des Bramante, des Perugino und das des Malers selbst. Spätere Schriftsteller wollten in der mächtigen Gestalt des vorn bei den Schülern des Aristoteles stehenden Stoikers, mit kahlem Kopf und langem Bart, das Bildniss des Cardinals Pietro Bembo erkennen; allein dieser war, als Rafael starb, erst 40 Jahr alt, liess sich auch, wie aus seinem Briefwechsel mit Titian hervorgeht, erst viel später den Bart wachsen. Montagnani vermuthet dagegen, dass unser Philosoph den Cardinal Bessarion vorstelle, welcher des Aristoteles Metaphysik ins Lateinische übersetzt. Auch befand sich dessen Bildniss, von Bramantino gemalt, ehedem im Zimmer des Heliodor. Da uns dieses indessen nicht bekannt ist, die Sitte, sich den Bart wachsen zu lassen, auch nicht im 15., sondern erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts von Geistlichen angenommen wurde, so scheint mir jene Angabe noch zweifelhaft. Sicher ein Irrthum ist es, wenn Torrigo (Sac. Grotte Vaticane p. 278) in der Figur des Astrologen das Bildniss des Grafen Castiglione zu erkennen glaubt, da es mit dem von Rafael gemalten nicht die geringste Ähnlichkeit zeigt. Noch unglücklicher ist die Angabe, dass in dieser Figur Gio. della Casa portraitirt sei, indem derselbe, als Rafael starb, noch ein Knabe war. Diese wenigen Wi-

derlegungen, denen sich viele andere beifügen liessen, mögen hier genügen.

Über die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten des Gemäldes der Schule von Athen ist schon manches im ersten Theile berichtet worden, daher ich mich begnüge hier nur noch eine Stelle aus den Propyläen der Weimarer Kunstfreunde mitzutheilen. Darin heisst es unter andern: „In der Schule von Athen ist unser Künstler schon mehr Maler, mehr Colorist geworden, als in der Disputa, und selbst im Parnasse; er wechselt in den Tönen schön ab, ohne der Übereinstimmung des Ganzen zu schaden. Weder das Mechanische noch da Wissenschaftliche in der Kunst hindert das Streben und Wirken seines Geistes mehr; Alles ist kühner gedacht, mit mehr Freiheit und Geschmack angelegt, geordnet, vertheilt; die Falten der Gewänder sind breiter, zierlicher, sorgfältiger gewählt; die Massen von Licht und Schatten reiner, grösser, weniger unterbrochen, und daher wirksamer und deutlicher.“

Leider hat dieses Frescobild mehr als die übrigen des Zimmers gelitten, was nicht allein dem vernachlässigten Zustande der Stanzen bis zur Zeit des Carlo Maratti zuzuschreiben ist, der sie in den Jahren 1702 und 1703 mit Hülfe seiner Schüler Bartolomeo Urbani, Pietro de' Pietri und Andrea Procaccini [1]) sorgfältig wieder herstellte, sondern hauptsächlich dem häufigen Durchzeichnen muss beigemessen werden, wodurch zuletzt der glatte Farbenüberzug verletzt ward und die Umrisse von ihrer Bestimmtheit und Schärfe verlieren mussten. Diesem Unwesen ist zwar jetzt, aber wie es meist zu geschehen pflegt, etwas spät gesteuert worden.

Entwürfe und Studien zur Schule von Athen.

a) Der Originalcarton in schwarzer Kreide ausgeführt. In der Sammlung der *Ambrosianischen Bibliothek* zu Mailand. Verz. N. 151.

1) Siehe hierüber den Bericht von B. Urbani im Leben des Carlo Maratti von Bellori p. 93.

Im Nachlass *Lawrence.*

b) Studium zu den zwei Figuren auf den Stufen, neben Diogenes, und zum Haupt der Medusa. Verz. N. 380. Gest. in der Italian School of design von *W. Y. Ottley.*

c) Studium zum Diogenes. Verz. N. 381. Gest. in der Italian School of design von *W. Y. Ottley.*

d) Studium zur Gruppe des Bramante. Verz. N. 382. Gest. in der Italian School of design von *W. Y. Ottley.*

e) Der Kopf des Bramante zur Figur des Mathematikers Verz. N. 383.

f) Der mit den Büchern herbeieilende Mann. Verz. N. 384.

g) Die Statue der Minerva. Verz. N. 385.

h) Studium zum Relief unter der Statue des Apollo. Vier im Streit begriffene Männer. Verz. N. 386. Gest. in der Italian School of design.

i) Die Philosophie. Entwurf zum Relief unter der Statue der Minerva. Verz. N. 128. In der *Florentiner Sammlung.* Gest. von *Marc Anton.* Bartsch XIV N. 381. — Copie von *Agostino Veneziano.* Gegenseite. — Von *Lambertus Suavius* mit und ohne Namen. Gegenseite. — Von *Eneas Vico.* Gegenseite. — Von einem alten *Anonymen.* Gegenseite; rechts ein fliegender Engel; unten mit bergiger Landschaft, in welcher eine Stadt und Brücke über einen Fluss. Auf der Tafel steht: Causarum cognitio. Gezeichnet links unten C. H. Hoch 6″ 5‴ br. 9″ 1‴. — radirt von *E. Bonneionne* — Landon. N. 337.

k) Studium zur Gruppe des Pythagoras. In der Sammlung des *Erzh. Karl.* Verz. N. 209. Gest. von *Robert* und *Lesueur* mit Tonplatte. quer fol. — *J. Th. Prestel* 1785 von der Gegenseite. quer fol. — *Ferd. Ruschweyh* 1807. ohne das Gewandstudium. 4. — Lith. von *Pilizotti.*

l) Entwurf für die Schule von Athen. Gest. von *Maria Cath. Prestel* 1776 nach einer Zeichnung im Cabinet von Praun in Nürnberg. quer fol. — wahrscheinlich dieselbe gest. von *F. Rosaspina.* quer fol. della Collezione del Sig. Canonico Filippo Nicoli. Ich zweifle sehr an der Echtheit dieser Zeichnung.

Kupferstiche nach der Schule von Athen.

Von *Giorgio Mantuano* 1550. 2 Blätter. Mit der Inschrift: Paulus Athenis per Epicuraeos et Stoicos quosdam

Philosophos adductus etc. Bartsch XV p. 395 N. 24 H. 19″ br. 31″. — *Nicolai Nelli* formis 1572. schlechter Nachstich in 2 Blättern. H. 18″ 2‴ br. 30″ 9″. — *J. B. de Cavalerijs* ex. 2 Blätter. Aufgestochen von *Philipp Thomassin* fec. mit Adresse von Nic. van Aelst 1617. Platon und Aristoteles mit Heiligenscheinen, 2 Blätter, oben gerundet. Spätere Abdrücke mit Jac. de Rossi for. 1648. H. 18″ 5‴ br. 30″. — *Gasparo Osello*, oder *ad Avibus* wird von Heinecke angeführt, Zani kennt diesen Stich nicht und auch ich habe ihn nie gesehen; es ist vielleicht eine Verwechslung mit dem Stich nach der Disputa. — *L. Cossin*, ohne Bogen in der Grösse des Giorgio Mantuano. Es fehlen die Figuren von Rafael und Perugino. — *Cholet.* geringer Stich in kl. quer fol. — *Franc. Aquila* 1722. gr. quer Blatt für seine Picturae etc. — *Joh. Volpato* quer fol. — *Domenico Cunego* fecit Romae 1792. Spätere Drucke von 1799 in Schwarzkunst. gr. Blatt H. 25″ 2‴ br. 33″ 4‴. — Anonym, *Steph. Gantrel* exc. gr. Blatt. — *Anonym.* kl. Blatt. — *Giuseppe Mochetti.* kl. quer fol. — Kleiner Stahlstich in Medaillon von *Franc. Putinati* da Verona. Hoch 91 Millimetres br. 151. Landon N. 184.

Einzelne Theile der Composition.

a) Die Gruppe des Pythagoras. 6 Figuren, gest. von *Agostino Veneziano* 1523. Bartsch XIV. N. 492.

b) Die Figur des Apollo in der Nische, gest. von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 334 und 335.

c) Alcibiades, hier an einem Altar stehend. Gest. von *Agostino Veneziano.* Bartsch XIV. N. 483. Eine Federzeichnung, lavirt und mit Weiss gehöht, befand sich 1765 in der Sammlung *Isaac Walraven in Amsterdam.*

d) Die Portraite Rafael's und Perugino's. Gest. von *M. F. Dien.* 4. — *P. Fidanza.* in der Grösse des Originals — Desgleichen Gegenseite. Lith. von *Piloti* mit Tonplatte. — Nur Rafael's Bildniss: von *P. Fidanza.* fol. — *Riepenhausen.* fol. — *Mich. Bisi* in kl. Oval. — *Dom Cunego.* kl. fol.

e) Die zwei Gruppen zunächst Plato und Aristoteles. Gegenseite. 2 Blätter fol. Joh. Paul Melchiori delin. Gest. von *Caet. Blanci.*

f) 52 Köpfe in der Grösse der Originale nach dem Gemälde, in 40 Blättern und ein Blatt mit der Dedication an Don G. M. Azara, unter dem Titel: Le LII Teste della celebre scuola d'Atene dip. da Raffaello Sanzio d'Urbino nel palazzo

Vaticano designate in XL Carte dal Cav. A. R. Mengs, incise da *D. Cunego.* Roma 1785.

g) Raccolta delle teste dei Filosofi, dei Poeti colle nove Muse ed Apollo e di altri Uomini ill. dipinti da Raffaelle nella Scuola d'Atene e nel Parnasso al Vaticano dis. da L. Agricola inc. da diversi. Num. 51 a 30 baj. l'una. Roma presso *Agapito Franzetti.*

h) Unter den 144 Köpfen, von *Fidanza* in der Grösse der Originale radirt, befinden sich 10 nach Guido Reni, die andern sind nach Rafael, meistens nach den Frescomalereien im Vatican. Es sind 4 Bände, von denen die beiden ersten 1757, der dritte und vierte 1763 erschienen. Die 3 letzten Bände sind viel geringer als der erste ausgefallen. Sie haben folgenden Titel: Teste di personnagi illustri etc. dipinte in Vaticano da Raffaelle etc. divise in due Tomi da Paolo Fidanza pittore. Roma 1757 — 1763. Mit französischem Titel 1785.

Irriger Weise werden in C. P. Landon's Vie et oeuvres de Raphael diesem Meister drei Entwürfe zugeschrieben und als erste Skizzen zur Schule von Athen ausgegeben, daher wir sie zur Berichtigung kurz angeben wollen.

a) Eine Versammlung von gelehrten Männern und Frauen, nach Francesco Salviati, angeblich von Marco da Ravenna gestochen. Bartsch XIV N. 479. NB. das Monogramm KS., womit dieser Stich bezeichnet ist, gehört einem anonymen Meister an. Siehe Brulliot p. 363.

b) Die Schule eines alten Philosophen, auch Dionysius Areopagita auf dem Lehrstuhl genannt. In der Mitte sitzt ein Philosoph und lehrt an einem Pulte, von vielen Schülern umgeben. Oben in einer Tafel steht: Deo Ignoto. Nach einem Schüler Rafael's, wie es scheint, von *Jacopo Caraglio* gest. Bartsch XV p. 91 N. 57. (Zani sah in Parma ein Bildchen: Christus unter den Schriftgelehrten, mit demselben Monogramm wie auf unserm Kupferstich und der Jahrszahl 1543, was auf einen unbekannten Meister deutet.) Landon N. 355.

c) Eine Versammlung Gelehrter in einem Saal mit ionischen Säulen. In der Mitte steht eine Statue in einer Nische. Die Composition scheint von J. B. Franco. Landon N. 354.

68. Die drei allegorischen Figuren.

Lunette über dem Fenster. Hoch 7′ br. 20′.

Die Vorsicht, mit einem Januskopf, sitzt erhöht in der Mitte. Ein kleiner Genius hält ihrem jugendlichen Gesicht einen Spiegel vor, gegenüber hält ein Knabe eine Leuchte. Links sitzt die Stärke bei einem jungen Eichbaum und von zwei kleinen Genien umgeben. Rechts hält die Mässigung einen Zügel und ein kleiner, bei ihr sitzender Genius zeigt nach ihr hin. Den Grund bildet Luft. Dieses Gemälde, welches sich vorzüglich gut erhalten hat, zeigt Rafael's malerische Behandlungsweise noch ausgebildeter, als in der Schule von Athen, obgleich die Anordnung, nach des Meisters hohem Sinn für Symmetrie, vielmehr plastisch zu nennen ist. Siehe was weiter darüber I S. 161 gesagt worden. Unten am Fensterarchitrav zu den Seiten des päpstlichen Wappens steht die Inschrift: JVLIVS. II. LIGVR. PONT. MAX. — AN. CHRIS. MDXI. PONTIFICAT. SVI. VIII.

Kupferstiche nach dem Gemälde.

Von *Francesco Aquila* nebst den darunter befindlichen Malereien und dem Fenster. Gr. Blatt für seine Picturae etc. — *Raphael Morghen.* Gr. quer fol. — Landon N. 66.

Einzelne Theile der Composition.

a) Die Vorsicht, gest. von *Agostino Veneziano* 1516. Bartsch XIV N. 357.

b) Die Mässigung, gest. von *Agostino Veneziano* 1517. Bartsch XIV N. 358.

c) Die Vorsicht, links mit zwei Genien, wahrscheinlich nach einer Zeichnung. *Fr. Bonnionne* fec. 4. Radirung.

d) Der Kopf der Vorsicht. *Demarteau* 1787. In Kreidemanier. gr. fol.

69. Kaiser Justinian übergibt die Pandekten.

Schmales Bild, links neben dem Fenster. Zur Linken sitzt der Kaiser im Purpurmantel auf einem antiken Stuhl und übergibt dem vor ihm knienden Tribonianus das Buch der gesammelten Gesetze. Sechs Rechtsgelehrte stehen hinter

ihnen, von denen zwei jeder ein Buch hält. Den Grund bildet eine Nische. Siehe I S. 161. Durch eine fehlerhafte Mischung des Bewurfs sind die Farben des Bildes sehr geschwunden und unscheinbar geworden.

Der Entwurf zu dieser Composition befindet sich im Nachlass *Lawrence* in London. Verz. N. 387.

Kupferstiche nach dem Gemälde.

Von *Franc. Aquila,* nebst den andern Bildern dieser Wand, für seine Picturae etc. — Umriss von *Francesco Giangiacomo* 1809. fol. — Landon N. 353.

70. Gregor IX übergibt die Decretalen.

Schmales Bild, rechts neben dem Fenster. In einer Nische sitzt der Papst, hier das Bildniss Julius II, und übergibt segnend einem vor ihm knienden Consistorialadvocaten die gesammelten Decretalen. Links stehen drei Prälaten: Giovanni de' Medici, nachmals Leo X, hält des Papstes Mantel, hinter ihm stehen Alessandro Farnese, nachmals Paul III, und Antonio del Monte, wie Bellori angibt, indessen scheint es wahrscheinlicher, dass des Letztern Bildniss rechts in dem, dem Papst den Mantel haltenden Cardinal zu suchen ist. Ausser dem knienden Advocaten stehen noch drei Männer auf der Seite rechts. Auch dieses Gemälde ist gleich dem vorhergehenden in der Färbung verblichen. Siehe I S. 161.

Der Entwurf zu dieser Composition befindet sich in der Sammlung des *Baron Verstolk van Soelen im Haag.* Verz. N. 283.

Kupferstiche nach dem Gemälde.

Von *Franc. Aquila,* nebst den andern Bildern dieser Wand, für seine Picturae etc. — Umriss von *Francesco Giangiacomo* 1809. fol. — Landon N. 352.

Einzelne Köpfe von *P. Fidanza* für seine: Teste di person. ill. etc.

71. Allegorische Figur der Theologie.

Deckenbild in einem Rund, auf Goldgrund, der gleich Mosaik behandelt ist. Die Theologie sitzt auf Wolken und hält in ihrer Linken ein Buch, wahrscheinlich zur Andeutung der Dogmen der Kirche, während sie mit der Rechten nach der Erscheinung im Himmel des Gemäldes unter ihr hindeutet. Zwei kleine Genien halten jeder eine Tafel mit der Inschrift: Divinar. Rer. — Scientia. Siehe I S. 139. So schön bewegt auch diese liebliche Gestalt ist, so scheint sie doch nicht von Rafael selbst ausgeführt: es fehlt ihr die Schärfe und das Geistreiche von des Meisters Vortrag.

Kupferstiche nach der Theologie.

Von *B. Audran.* gr. 4. — *Nic. Boquet.* Ohne Namen. gr. 4. — *Raph. Morghen* 1781. gr. 4. Verz. N. 38. Im Jahr 1786 wurden mehrere Exemplare colorirt. — *Giuseppe Bortignoni* schlecht. kl. fol. — *Pietro Ghigi.* kl. fol. — Landon N. 68.

72. Allegorische Figur der Poesie.

Rundes Deckenbild, auf mosaikartigem Goldgrund. Mit ausgebreiteten Flügeln und übereinander geschlagenen Beinen sitzt sie auf einem marmornen Sessel, mit Theatermasken zur Andeutung der dramatischen Dichtkunst geziert. In der Rechten ein Buch, in der Linken eine Lyra haltend. In den Wolken sitzen zwei kleine Genien, Tafeln haltend, mit folgender Inschrift: Numine — afflatur. Siehe I S. 145. Diese, ich möchte sagen überirdische Gestalt ist aufs geistvollste von Rafael's Hand ausgeführt.

Einen schönen Entwurf in schwarzer Kreide zu der Hauptfigur bewahrt die Sammlung des *Königs von England.* Gest. von *F. C. Lewis* 1809 für das Werk von Chamberlaine. Verz. N. 296.

Kupferstiche nach der Poesie.

Von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 382. — *Meister AF.* Bartsch XV p. 536. N. 1. — *Alter Meister* mit Schrift:

Numie. aflatu. R. unten links 1542. — *Giulio Bonasone*, für die Emblemata des Bochius. 12. Bartsch XV. N. 307. — *Benedict Audran.* gr. 4. — *N. Bocquet* ohne Namen. gr. 4. — *Raph. Morghen.* gr. 4. Verz. N. 47. — *Giuseppe Bortignoni*, schlecht. kl. fol. — *Pietro Ghigi.* kl. fol. — *Ferd. Ruschweyh* 1829 in Quadrat. kl. 4. — Landon N. 71.

73. Allegorische Figur der Philosophie.

Rundes Deckenbild, auf mosaikartigem Goldgrund. Sie sitzt etwas links gewendet auf einem mit dem Bild der Diana von Ephesus versehenen Sessel. In ihr Kleid sind Figuren der vier Elemente eingewebt, die Bücher mit den Namen Naturalis und Moralis bewahrt sie auf ihrem Schoose. Zwei Knaben halten stehend die Tafeln mit der Inschrift: Causarum cognitio. Siehe I S. 147. Obgleich diese schöne Darstellung durch die Herstellung etwas gelitten zu haben scheint, so ist doch Rafael's Hand noch darin kenntlich.

Kupferstiche nach der Philosophie

Von *B. Audran.* gr. 4. — *N. Bocquet*, ohne Namen. gr. 4. — *Raph. Morghen.* gr. 4. Verz. N. 39. — *Cecchini* ohne Namen. gr. fol. — *E. Bonneionne*, Radirung. 4. — *Giuseppe Bortignoni.* kl. fol. — *Pietro Ghigi.* kl. fol. — Landon N. 70.

74. Allegorische Figur der Jurisprudenz.

Rundes Deckenbild, auf mosaikartigem Goldgrund. Das Schwert in der Rechten, die Wage in der Linken haltend, ziert ihre Stirne eine Herrscherkrone. Vier Knaben oder Genien, immer zwei zu jeder Seite, halten zwei Tafeln mit der Inschrift: Jus suum unicuique tribuens. Siehe I S. 161. Diese allegorische Darstellung ist die geringste in der Ausführung und sicher von einem Schüler Rafael's gemalt.

Kupferstiche nach der Jurisprudenz.

Von *Bened. Audran.* gr. 4. — *B. Simoneau l'ainé.* 4. — chez Tardieu 1716, mit einem Ungeheuer zu den Füssen. 4. — *Raph. Morghen.* gr. 4. Verz. N. 48. — *Giuseppe Bortignoni.* kl. fol. — *Pietro Ghigi.* kl. fol. — Landon N. 69.

75. Der Sündenfall.

Kleines Deckenbild auf Goldgrund. Adam sitzt links unter dem Feigenbaum zu Eva gewendet, welche ihm die Frucht darreicht. Sie steht auf der Seite rechts und hält mit ihrer Linken einen Zweig des Baumes, auf welchem die Schlange mit einem weiblichen Kopf. Die schöne Composition ist aufs geistreichste ausgeführt. Siehe I S. 144 u. 162.

Kupferstiche: *Virgil Solis*, Gegenseite und andere Landschaft. Bartsch IX p. 246 N. 4. — *Remigius Vuibert* Gallus sculp. anno 1635. radirt. kl. fol. — *Nic. F. Bocquet* 1691. fol. — *Fr. Müller* 1813. fol. — *Jos. Theod. Richomme* 1814. fol. — Umriss von *Franc. Giangiacomo.* — Landon N. 313.

76. Apollo's Urtheil über Marsyas.

Kleines Deckenbild auf Goldgrund. Apollo sitzt in der Linken die Lyra haltend, indem er einem Hirten befiehlt den an einen Stamm gebundenen Marsyas zu schinden. Ein zweiter Hirt, vom Rücken gesehen, hält einen Lorbeerkranz über des Apollo Haupt. Siehe I S. 144.

Kupferstiche: *Remy Vuibert* 1635. radirt. kl. fol. — *Nic. F. Bocquet* 1690. fol. — Umriss von *Franc. Giangiacomo.* — Landon N. 367.

77. Die Betrachtung der Gestirne,

oder die Astronomie.

Kleines Deckenbild auf Goldgrund. Eine weibliche Figur, sich wie auf eine durchsichtige Himmelskugel stützend, betrachtet erstaunt die Sternbilder, in deren Mitte sich die Erdkugel befindet. Zwei kleine, auf Wölkchen stehende Genien, Bücher haltend, sind zu ihren Seiten. Siehe I S. 147.

Kupferstiche: *Remy Vuibert* 1635. Gegenseite. kl. fol. — *Nic. F. Bocquet* 1691. radirt. fol. — Umriss von *Franc. Giangiacomo.* — Landon N. 445.

Ein Studium zu der allegorischen Figur befindet sich in der Sammlung des *Erzh. Karl.* Verz. N. 213.

78. Das Urtheil Salomon's.

Kleines Deckenbild auf Goldgrund. Salomon rechts auf seinem Throne sitzend, hat das Urtheil ausgesprochen; ein vom Rücken gesehener junger Mann ist im Begriff es zu vollziehen, indem er den Knaben mit der Linken hoch emporhebend, das Schwert ergreift ihn zu theilen. Vorn kniet die falsche Mutter, während die rechte bestürzt herbeieilt, die Vollziehung zu verhindern. Siehe I S. 160.

Kupferstiche: *Remy Vuibert* 1635. kl. fol. — *P. Scalberg* 1637. radirt. kl. fol. — *Nic. F. Bocquet* 1690. fol. — Umriss von *Franc. Giangiacomo.*

Die ganze Decke mit den acht Bildern und allen Verzierungen hat *Franc. Aquila* für seine Picturae etc. gestochen.

Ein Entwurf zu der vorn knienden Frau ist in der Samml. des *Erzh. Karl.* Verz. N. 180.

Eine kleine Copie des Bildes von Nicolaus Poussin befindet sich in der Sammlung Lamberg, welche in der *Wiener Akademie* aufgestellt ist.

79. Alexander der Grosse

lässt die Werke Homer's in das Grab des Achilles legen.

Eines der zwei grau in Grau gemalten Bilder unter dem Parnass links. Der jugendliche Eroberer steht rechts und befiehlt einem bärtigen Mann ein Heft in einen Sarkophag zu legen, dessen Deckel ein fast unbekleideter Jüngling aufhebt. Hinter Alexander stehen sechs Krieger, links sind sechs Männer, von denen drei neugierig in das Grab sehen. Diese schöne Composition wurde seit Bellori bis auf Montagnini von den Italienern die Findung der Sibyllinischen Bücher im Grab des Numa Pompilius genannt. Bartsch beschreibt den Stich nach dem Bilde von Marc Antonio, unter der Aufschrift: Alexander lässt die Bücher Homer's in den Sarkophag des Darius legen. Allein ich stimme der Auslegung von Ernst Platner bei, die er in der Beschreibung der Stadt Rom gegeben, und die in jeder Hinsicht befriedigend ist. Siehe I S. 147.

Kupferstiche: *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 207. — Cop. A unten steht: Rafa. Vrb. inue. — Cop. B Gegenseite. — Cop. C Gegenseite radirt, ohne alles Zeichen. — *Etienne Laulne.* kl. Blatt h 3″ 3‴ br. 5″. — Landon N. 158.

80. Kaiser Augustus

verhindert die Verbrennung der Aeneis des Virgil.

Grau in Grau gemaltes Bild unter dem Parnass rechts. Der Kaiser mit Lorbeer gekrönt, tritt zu einem Feuer und verhindert Plautius Tucca und Varius, die Freunde Virgil's, an der Ausführung dessen letztwilliger Verfügung, seine Aeneide zu verbrennen. Schon hält einer derselben das Heft zur Vernichtung über das Feuer, dem aber der Kaiser mit der Linken abwehrt. Der andere Freund Virgil's rechts, eilt erstaunt herbei und noch acht andere Figuren füllen den Raum umher. Taja glaubte in dieser Darstellung die Verbrennung der Sibyllinischen Bücher zu erkennen, worin ihm Bellori gefolgt, allein spätere Schriftsteller fanden schon die auch hier angenommene richtige Erklärung. Siehe I S. 147.

Es ist sonderbarer Weise bei den jetzigen Italienischen Kunstschriftstellern gebräuchlich fast alle grau in Grau gemalte Frescobilder von Rafael und seiner Schule dem Polidoro da Caravaggio zuzuschreiben, was denn auch bei obigen vom Montagnani geschehen. Diese Annahme ist indessen hier völlig grundlos, da nach Vasari dieser Schüler Rafael's erst unter Leo X nach Rom kam, als man mit den Malereien in den Loggien beschäftigt war.

Von der Composition kenne ich nur einen Kupferstich, welcher sich in *Montagnani's* Werk über die Stanzenmalereien befindet.

81. Die kleinen Bilder in den Fensterleibungen.

Diese grau in Grau mit Gold gehöhten Verzierungen in den Fensterleibungen enthalten nach Rafael's Angaben candelaber- oder grotteskenartige Ornamente mit Figuren, ein kleines Bild in der Mitte und ein grösseres im obern Raum. Diese Malereien haben sehr gelitten, sind stark er-

neut, manche ganz erloschen; es ist daher jetzt schwer zu bestimmen, ob frühere Kupferstecher uns treue Abbildungen davon gegeben haben, besonders erregen diejenigen Zweifel, welche *Etienne Baudet* von sechs Seiten der Fensterleibungen gegeben.

Diese Kupferstiche haben folgenden Titel: Divers ornements de Raphael peints aux ambrasures des Fenètres du Vatican, à Paris chez Drevet. Sie enthalten die jedesmalige Grotteske mit einem schmalen Bildchen folgenden Inhalts:

a) Das Urtheil des Paris, welche Composition aber vielmehr der Französischen, als der Raphaelischen Schule anzugehören scheint.

b) Die Verkündigung. Maria kniet links vor einem Pult; rechts kniet der verkündende Engel. Die ursprüngliche Composition Rafael's ist wahrscheinlich diejenige, welche Enea Vico gestochen (Bartsch XV p. 282 N. 2) und sich im Zimmer des Attila befindet.

c) Petrus bei Cornelius. (?)

d) Christus erscheint dem Apostel Petrus vor den Mauern Roms. Benutzung der Composition Rafael's, in dem Zimmer di Torre Borgia ausgeführt.

e) Ein Gericht in einer Basilika, wie es scheint.

f) Eine gefangen geführte Frau und zwei Männer vor Gericht. Vielleicht das Urtheil Daniel's über Susanna und die zwei Ältesten.

Die zwei einzigen in unserm Zimmer noch erkennbaren Darstellungen befinden sich am Fenster der Wand mit der Jurisprudenz. Die eine neben der Übergabe der Pandekten zeigt das Urtheil des Seleucus über seinen Sohn, und gegenüber Christi Jünger, welche zu ihm sprechen: Hier sind zwei Schwerter (Luc. Cap. 22). Beide Bilder hat *Pietro Santo Bartoli* radirt in der Folgenreihe der 14 Blätter, nebst Titelblatt, worauf die Dedication an Nic. Simonelli. — Landon N. 250 und 252.

Im Stich von *Franc. Aquila* nach sämmtlichen Malereien der Wand scheint in dem einen Feld der ungläubige Thomas vorgestellt. Hiezu dürfte der erste Entwurf sich in der Sammlung Crozat befunden haben. Gest. von *v. Caylus und N. Lesueur* in Achteck. — Landon N. 232. — Derselbe Gegenstand aber mit nur drei Figuren kommt in den Versteigerun-

gen Ten Kate und A. Rutgers, Amsterdam 1778 vor. Gest. von *B. Picart* in den Impostures innocentes. N. 1. — Gegenseite von *G. F. Schmoll.* gr. 4.

82. Die Sockelbilder
in der Stanza della Segnatura.

Bekanntlich umgab Rafael den Sockel dieses Zimmers mit einem von Fra Giovanni da Verona gearbeiteten Täfelwerk, das nachmals abgenommen und unter Paul III durch Malereien von Perino del Vaga ersetzt wurde [1]). Diese haben nun sehr gelitten und wurden im Jahr 1702 durch Maratti und seine Schüler sozusagen ganz erneut. Demohngeachtet tragen sie noch Spuren von der Art des Perino del Vaga, und da die kleinen in Kupferfarb gemalten Bilder in genauer Beziehung auf die Hauptbilder stehen, so sollen sie hier kurz erwähnt werden. Sie sind durch acht grau in Grau gemalte Caryatiden und zwei Hermen unter sich getrennt, und finden sich in *Montagnani's* Werk im Umriss gestochen.

Unter dem Wandgemälde der Theologie.

a) Die Erkenntniss der göttlichen Dinge. Allegorische weibliche Figur.

b) Die Sibylle Cumana zeigt dem Kaiser Augustus die Erscheinung der h. Jungfrau.

c) S. Augustinus sieht ein Kind am Meer beschäftigt, es mit einem Löffel ausschöpfen zu wollen.

d) Ein heidnisches Opfer.

Unter der Schule von Athen.

e) Die speculative Philosophie. Allegorische, weibliche Figur.

f) Orientalische Gelehrte, Magier, sich über die Himmelskugel besprechend.

1) Siehe Vasari im Leben des Rafael und des Perino del Vaga. Die neuern Schriftsteller bis auf Montagnani herab irren, indem sie sie dem Polidoro zuschreiben, von dessen Styl sie sehr verschieden sind. Dieser hatte übrigens seit 1527 Rom verlassen, arbeitete in Neapel und Messina, und kam nicht wieder nach Rom zurück. Paul III bestieg aber erst im Jahr 1534 den päpstlichen Stuhl.

g) Die Belagerung von Syracus.
h) Der Tod des Archimed.

Unter der Jurisprudenz.

i) Moses dem Volke die Gesetztafeln vorhaltend.
k) Solon's Anrede an das griechische Volk.

Unter dem Parnass.

Hier befinden sich sechs kleine, färbige Bilder, Ansichten durch Thore darstellend. In einer derselben erkennt man den sogenannten Tempel der Minerva medica.

83. Portrait des Papstes Julius II.

Auf Holz. Hoch 3′ 1″ br. 2′ 10″.

Kniestück. Der Papst links gewendet, sitzt in einem Lehnsessel, legt beide Arme auf, indem er in der mit drei Ringen versehenen linken Hand ein Schnupftuch hält. Sein Blick ist nachdenkend etwas unterwärts gerichtet. Den Kopf bedeckt eine rothe Sammtmütze, der weisse Bart geht bis auf die Brust. Der Grund ist grün. Siehe I S. 175.

Rafael malte dieses Bild wahrscheinlich für den Papst selbst, der es in die Kirche S. Maria del Popolo schenkte; zum wenigsten befand es sich zu Vasari's und noch zu Sandrart's Zeiten daselbst, und wurde nebst einem Madonnenbild von Rafael's Hand (der Madonna di Loreto) an hohen Festen dem Publicum gezeigt. Wie es nachher in den Besitz der Medicäer gekommen, ist mir unbekannt, wenn das Original im Palast Pitti nicht dasjenige Exemplar ist, welches aus der Erbschaft des Herzogs della Rovere von Urbino an Vittoria, seine Nichte, Gemahlin des Herzogs Ferdinando II de' Medici, gelangte. Die Kunstschriftsteller haben sich öfters gestritten, welches der häufig vorkommenden Portraite des Papstes das Original sei? und in der That gibt es viele, die sicherlich unter Rafael's Leitung ausgeführt wurden, daher vortrefflich sind, und seiner Zeit alle für Originale gelten mussten, wie in unsern Tagen die des Napoleon von Gérard, und die des Königs von England, Georg IV, von Lawrence. Was nun das Originalpor-

trait von Julius II anbelangt, so unterliegt es bei den Künstlern keinem Zweifel, dass das Exemplar im *Palast Pitti* es ist, indem es bei weitem am geistreichsten gezeichnet und modellirt ist, die Nebendinge, wie der leichte, weisse Bart, die sammtne Kleidung u. dergl. vortrefflich behandelt sind, und sich hierin kein anderes mit ihm messen kann. In Frankreich wurde das Bild etwas verputzt, und in diesem Zustande kam es im Jahr 1815 aus dem Musée Napoléon nach Florenz zurück; demohngeachtet bleibt es noch ein herrliches Werk.

Kupferstiche: *Morace* für das Werk von Wicar. 4. — *Chataigner.* 8. für die Gallerie Filhol. — Landon N. 217.

Der Originalcarton, in schwarzer Kreide ausgeführt, ist in den Umrissen zum Bausen durchstochen Aus Rom kam er nach Florenz in die *Gallerie Corsini.* Verz. N. 143.

Copien nach dem Gemälde.

a) Ausgezeichnet ist ein anderes Exemplar in Florenz, nämlich das in der *Tribune* der Gallerie. Es ist von pastosem Farbenauftrag; in der Modellirung derb und richtig, aber ermangelt der Feinheit und des Lebens, welche im Original so bewundrungswürdig ist. Die Hände, mit sehr länglichen Fingern, sind nachlässig gezeichnet; die Schatten der Carnation sehr rothbraun. Der rothe Kragen ist zu stark lasirt, ermangelt daher des nöthigen Lichtes. Die Beiwerke sind etwas steif behandelt, der Bart zu schwer und massenhaft. Viel geringer ist eine zweite Copie im Palast Pitti.

b) Im Palast *Borghese* in Rom. Sie wird dem Giulio Romano zugeschrieben.

c) Im Palast *Corsini* in Rom. Nicht ausgezeichnet.

d) In der Gallerie *Torlonia* in Rom. Etwas besser als vorhergehende.

e) Im *Berliner Museum* h. 2′ 11″ 6‴ br. 2′ 6″ 6‴. Sie kommt aus der Gallerie Giustiniani. Von Rumohr in den Italienischen Forschungen III S. 108 glaubt sie dem Sebastiano del Piombo zuschreiben zu dürfen.

f) In der *National Gallery* zu London. H. 3′ 6″ br. 2′8″. Sie kommt aus den Sammlungen Falconieri und Angerstein.

g) In der Gallerie *Miles in Leight Court* bei Bristol. Auf Holz. Sie ist von vorzüglicher Schönheit.

h) In England muss sich noch ein Exemplar des Portraits

Julius II befinden, welches aus der Gallerie *Orléans* im Jahr 1800 um L. 36 ist verkauft worden. Auf Leinwaud; oben steht JVLIVS. H. 3′ br. 2′ 3″. Gest. von *Morel*. 4. für die Gallerie Orléans.

i) In Paris wurde im Jahr 1826 ein Exemplar verkauft, welches aus der Hinterlassenschaft der *Herzoge von Moncada* an den Marchese Altamira gekommen war. H. 40″ br. 28″. Siehe Stuttgarter Kunstblatt vom 26. Juni 1826.

Nur der Kopf, angeblich Skizzen zu dem Gemälde kenne ich drei! Vorzüglich schön ist der in *Alton Tower* bei Ashbourn, dem Landsitz des Grafen von Shrewsbury; der andere befindet sich in *Urbania* in der Sammlung Marco Rossi; der dritte im Palast zu *Lucca*.

84. Portrait des Parmesan.

Der Anonyme des Morelli berichtet p. 67: „1530. Im Haus des Herrn Antonio Foscarini zu Venedig: Das Portrait bis an die Hüften, in Öl, auf Holz, vom Parmesan, dem Favoriten des Papstes Julius. Von der Hand Rafael's von Urbino. Erhalten vom Bischof von Lodi.“ [1]). Wohin dieses Bildniss gekommen und wer dieser Parmesano gewesen, kann ich nicht mit Bestimmtheit nachweisen, indessen dürfte vielleicht folgende Notiz auf die Spur helfen: Paolo Giovio im 4. Buch des Lebens Leo X p. 224 berichtet: Leo X vergnügte sich gerne mit allerlei excentrischen Menschen, denen er, indem er sie lobte, unglaubliche Dinge von sich glauben machte und sie zu den grössten Thorheiten und Lächerlichkeiten verleitete. Wie dieses dem Evangelista Tarascono Parmigiano, einem alten, geehrten Secretair, begegnete, der plötzlich aufs eifrigste die Musik studirte und eine solche Meinung von sich gewann, dass er sich für einen grossen Musiker hielt. Diesem bezeigte der Papst ein solches Wohlgefallen und schmeichelte ihm so sehr, dass er sich immer mehr aufblähte und einige unglaubliche und höchst lächerliche Musikregeln erfand. So

1) Ottaviano Sforza, natürlicher Sohn des Galeazzo, Herzog's von Mailand. Bei Eroberung dieser Stadt durch Ludwig XII, König von Frankreich, musste er fliehen und lebte im Elende, bis er das Bisthum von Arezzo erhielt.

liess er den Instrumentenspielern die Arme eng anbinden, auf dass die Nerven ihrer Finger eine grössere Kraft und Geschmeidigkeit erhalten sollten u. s. w.

Wären die päpstlichen Secretaire nicht immer geistlichen Standes und sagte nicht Giovio, dass jener Evangelista Tarascono zu Leo's Zeiten schon in einem vorgerückten Lebensalter gewesen sei, so dürfte man vermuthen, dass das Portrait aus der Verlassenschaft des Professors Scarpa zu Pavia das vom Anonymen des Morelli angegebene sein könne. Allein dieses stellt einen Mann in weltlichem Anzug und in seinen besten Jahren vor, so dass diese Vermuthung in doppelter Hinsicht als irrig erscheint. Siehe I S. 175.

85. Portrait des Marchese Federico von Mantua.

Auf Holz. Hoch 15″ 6‴ br. 8″ 6‴ (?).

Im Catalog der Kunstwerke Karl's I von van der Doort: A Catalogue and description of King Charles I capital Collection of pictures etc. from an original MS. in the Ashmolean Museum at Oxford. London 1757 4. p. 3 ist das Bildniss des nachmaligen Herzogs Federico I von Mantua folgendermassen beschrieben: „Bought by the King. A young man's head without a beard, in a red cap, whereon a medal and some part of his white shirt, without a ruff, in his long hair; being the Marquis of Mantua, who was by the Emperor Charles V made the first Duke of Mantua. The picture being only a head, so big as the life. Upon a board in a black frame, painted upon the right light. H. 5½″ — 8½″. (?)

Schon wurde angegeben, dass Rafael das Bildniss des jungen Fürsten in der Schule von Athen anbrachte, dass er also zwischen den Jahren 1509 und 1511 in Rom war; aus einem von Pungileoni p. 288 mitgetheilten Brief des Marchese Francesco Gonzaga an seinen Sohn Francesco in Rom, vom 6. Februar 1513, ersehen wir ferner, dass er auch in diesem Jahr in Rom noch anwesend, von Rafael konnte portraitirt worden sein. Zu welchen grossen Hoff-

nungen die liebenswürdigen Eigenschaften des jungen Fürsten berechtigten, bezeugt eine Stelle in dem vom Grafen Castiglione schon im Jahr 1514 geschriebenen „Cortegiano“, wo es heisst: „Derjenige, welcher die grössten Hoffnungen vor allen andern von sich erregt, scheint mir der Herr Federico Gonzaga, der Erstgeborne des Marchese von Mantua, zu sein, welcher ein Neffe unserer Herzogin (von Urbino) ist. Denn ausser der Anmuth seiner Manieren und der Bescheidenheit, die er in so zartem Alter zeigt, sagen diejenigen, welche ihn erziehen, ausserordentliche Dinge von ihm und von dem, dass er verständig, nach Ehre geizend, grossmüthig, gefällig, freigebig, Freund der Gerechtigkeit sei. So dass bei so schönem Anfang ein vortreffliches Ende zu erwarten ist.“

Nach unverbürgten Nachrichten soll unser Portrait in die Sammlung des Cardinals Richelieu gekommen sein; und nach W. Buchanan Memoirs of paintings etc. London 1829 I p. 295 brachte dieser im Jahr 1814 ein solches Bildniss nach England zurück, nur nennt er es irrig das des jungen Herzogs von Mailand aus der Sammlung Karl I. Es sei jetzt im Besitz des Herrn *Edward Gray in London.* Personen, die es gesehen, beschreiben es als das Portrait eines jungen Mannes von grosser Schönheit; in einem schwarzen Kleid mit vorstossendem weissen Hemd. Den Kopf bedecke ein rother Hut, an dem eine Medaille befestigt sei, wie man damals zu tragen pflegte. Das Bild habe leider sehr gelitten. Siehe I S. 175.

86. Rafael's eigenes Bildniss.

Kniestück. Links gewendet, in drei Viertel gesehen sitzt Rafael an einem Tisch, der mit einem Teppich bedeckt ist, und legt seinen rechten Arm auf, indem er dessen Hand herabsinken lässt; mit der Linken hält er sein mit Pelz besetztes Oberkleid. Sein volles, dunkeles und gescheiteltes Haar fällt zum Theil bis auf die Brust herab und ist nach hinten zu mit einem schwarzen Barett bedeckt. Den Grund bildet die Wand eines Zimmers und die Aus-

sicht durchs Fenster in eine Landschaft mit mehreren Gebäulichkeiten, unter denen das eine Ähnlichkeit mit dem Grabmal der Cecilia Metella bei Rom hat. Rafael ist hier in einem Alter von etwa 25 Jahren dargestellt, mit feiner, langer Nase, vollem Mund, schmalem, aber rundlichem Kinn. Seine offene Stirne begrenzen sanft gewölbte Augenbrauen; sein beobachtender Blick ist nach dem Beschauer gewendet und die schöne, sanft bewegte Linie der Wange schwebt zwischen jugendlicher Fülle und der Hagerkeit geistiger Gluth. Ich habe schon I S. 173 die Vermuthung ausgesprochen, dass dieses Portrait dasjenige sein dürfte, welches er in einem Brief vom 5. September 1508 für seinen Freund Francesco Francia zu malen versprochen hatte. Ältere Schriftsteller geben keine bestimmte Auskunft darüber, indessen erwähnt Scanelli (Microcosmo della pittura etc. Cesena 1657 p. 169) ein sehr schönes Portrait Rafael's von sich selbst gemalt in der Gallerie zu Modena, fast von vorn gesehen, den Beschauer anblickend, wohl stark Lebensgrösse, welches anerkannt echt sei, und das in Frage stehende sein dürfte. Auch findet es sich in der handschriftlichen „Descritione delle pitture esistenti nella Ducal galleria di Modena l'anno 1744", die in der herzoglichen Bibliothek aufbewahrt wird, verzeichnet wie folgt: „Ritratto di Raffaello di Urbino, dipinto de se medesimo." Eine Anmerkung sagt aber: „si è perduto." Siehe Pungileoni p. 283.

Einer Sage nach, deren Ursprung ich nicht habe auffinden können, besass Ant. van Dyck ein, wie oben beschriebenes Portrait Rafael's, welches Paul Pontius von der Gegenseite in Kupfer gestochen hat. Zwei Exemplare des Bildnisses sind jetzt bekannt, von denen ich aber keines selbst gesehen habe. Nach einer Nachricht in der Real Galleria di Firenze I p. 5 und bei Longhena p. 653 besitzt das eine der *Prinz Adam Czartorysky*, welcher es im Jahr 1807 in Venedig erstand. Es gibt einen Umriss von demselben, gestochen von *Felice Zeliani*, mit der Angabe, dass sich das Bild bei Sig. Niccola Antonioli in Venedig befinde. Das andere, welches vor mehreren Jahren in

England und den Niederlanden gesehen wurde, gehörte Herrn *Reghellini de Schio* und wurde von *Devlamynck* mit der Angabe gestochen, dass es sich früherhin in der Sammlung zu Mantua befunden, wohin es Giulio Romano gebracht habe. Kenner zweifeln an der Echtheit letzteren Bildes, glauben es aber von einem Schüler Rafael's; auch soll es sehr gelitten haben. Wahrscheinlich ist es dasselbe, welches 1834 sich im Nachlass des Hrn. Jac. Philipp Rottier aus Gent befand und um 60,000 Francs, aber vergeblich ist ausgeboten worden. Hr. van Hansselaer soll 10,000 Fr. dafür geboten haben. — Eine Copie, die aber nicht gleichzeitig ist, besitzt die *Akademie Carrara zu Bergamo.*

Kupferstiche: Paulus Pontius fecit et excudit. Mit der Unterschrift:

Raphael de Urbin.
Urbinum Vrbs aluit pinxit sua dextera, nempe
Qui melius quiret pingere, nullus erat.
Sic ipsum praeter bene quis pinxisset Apellem!
Eximia eximios pingier arte dicet.

Rechts gewendet. kl. fol. — *Ant. Gramignani* in Oval. 12. — à Paris chez Odieuvre links gewendet. 8. — chez *B. Moncornet*, links gewendet. 8. — *G. W. Knorr*, nur Brustbild, links gew. 12. — *P. Pejroleri* nur die Büste, und eine Tafel haltend. 8. — Öfters als Titelblatt, nur Brustbild, z. B. bei den sieben Cartons von Th. Bowles und von S. Gribelin — bei Landon Vie et oeuvres de Raphael. — Umriss gest. von *Felice Zeliani*, Venezia presso il Sig. Niccola Antonioli. — Nach dem Bild in den Niederlanden gest. von *P. Devlamynck*, links gewendet, mit der Notiz: Ce Tableau provient de la fameuse Collection du Duc de Mantoue qui le tenait de Jules Romain. Il appartient maintenant à M. Reghellini de Schio. Dedié à M. le Chevalier Odevaere etc. gr. fol.

87. Rafael's Geliebte.

Kniestück. Etwas links gewendet. In jugendlicher Frische sitzt sie halb entblösst in einer Umgebung üppiger Vegetation. Ihren rundlichen Kopf umgibt ein gelbes, gestreiftes Tuch in turbanähnlichem Bund; ausserdem schmückt die dunkeln Haare ein goldner Reif mit Blättern und Blüthen

mit Steinen besetzt. Mit der Rechten hält sie ein leichtes Gewand bis unter die Brüste; ihre Linke liegt in dem mit einem rothen Gewand bedeckten Schoos. Am linken Arm trägt sie einen goldnen Reif mit der Inschrift: RAPHAEL. VRBINAS. Blick und Ausdruck haben etwas jugendlich unbefangenes; die Züge sind aber keineswegs sehr belebt und fein, die Nase ist selbst etwas breit. Der Behandlungsweise nach, und in Erwägung der liebestrunkenen Sonette, welche Rafael um das Jahr 1509 entwarf, glaube ich dieses Bildniss um diese Zeit, vielleicht mit seinem eigenen zugleich entstanden. Siehe I S. 224.

Es gibt viele Wiederholungen dieses Portraits; das unbezweifelte Original aber besitzt die Gallerie *Barberini* in Rom. Erwähnt wird es schon in dem Buch: Aedes Barberinae etc. Romae 1642 p. 153: Raphaelis tabula dimidiatae foeminae, neque tamen divinum Raphaelis ingenium ex hujus imaginis inspectione omnino dignoscere possumus. — Es war früherhin durch Staub und Schmutz fast unkenntlich geworden, seitdem es aber im Jahr 1820 Palmaroli mit Vorsicht gereinigt, ist des Bildes schönes Colorit und geistreiche Behandlungsweise ersichtlich worden. Die Carnation ist überaus zart und blühend, nur die Schatten haben einen etwas zu bräunlichen Ton.

Kupferstiche: *Domenico Cunego* 1772 mit der Unterschrift: Raphaelis Amasia, vulgo La Fornarina. kl. fol. für die Schola Italiana von Hamilton. — *Franciscus Rastaini* 1778. Nachstich kl. fol. — *Pietro Fontana.* fol. — In einem Rund 1797 8. — *Suntach* direxit. kl. fol. — Landon N. 159.

Copien nach dem Gemälde.

a) Im Palast *Borghese* in Rom. Sie ist etwas braun im Colorit und wird dem Giulio Romano zugeschrieben.

b) Im Palast *Sciarra Colonna* in Rom. Diese Copie kommt aus dem Hause Barberini und ist wie obige behandelt.

c) Im Palast *Albani* in Rom. Auch sie stammt aus der Schule Rafael's.

d) In der *Villa Lante* in einem Medaillon in Fresco gemalt. Gest. von *Paolo Fidanza* N. IX für seine Têtes choisies etc. Lebensgrösse in einem Oval. — *Godefroy* und *Aubert* im: Re-

cueil d'estampes gravées d'après des peintures antiques, italiennes par A. B. Desnoyers, dessinées en 1818 et 1819. Paris 1821.

88. Madonna di Loreto.

Kniestück.

Die heilige Jungfrau steht links gewendet hinter dem Lager des Christkindes, indem sie den Schleier, mit welchem es bedeckt war, und den rechten Arm hoch aufhebt. Das Kind auf einem Polster liegend ist lebhaft bewegt und reckt gleichsam sich befreiend seine Ärmchen aus. Rechts hinter Maria steht Joseph, einen Stab mit beiden Händen haltend, Den Hintergrund bildet ein Vorhang. Halbe lebensgrosse Figuren. Siehe I S. 174.

Ehedem befand sich das Gemälde mit dem Portrait Julius II in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom, wo es noch Joachim von Sandrart im Jahr 1575 gesehen. (Siehe Academia nobilissimae artis pictoriae p. 121.) Wohin dieses Original gekommen, darüber fehlen sichere Nachrichten; indessen wird allgemein angenommen, dass ein Römer, Namens Girolamo Lottorio, es im Jahr 1717 in den Schatz nach Loreto geschenkt habe, daher des Bildes jetziger Name. Auf dem Deckel des nun auch verschollenen Bildes befand sich folgende Inschrift:

Pictorum principis
Raphaelis Sanctii Vrbinatis
opus
Quod Hieronymus Lottorius Romanus
Sacrae Domui Lauretanae haeredi ex asse
reliquit
ad perennem pii testatoris memoriam
Clemente XI P. O. M. annvente
in Lauretano thesauro collocatum est
anno D. MDCCXVII.

Siehe auch: Vincenzo Murri Sopra la Santa Casa di Loreto 1741 p. 205. Nach Rehberg's Rafael aus Urbino,

S. 64, hätten die Franzosen bei der Besetzung von Loreto das Bild mit sich genommen und in die französische Akademie nach Rom gebracht, wo er es gesehen; in Paris sei aber nur eine Copie angekommen. Nach andern Nachrichten wäre es schon vor der Ankunft der Franzosen entwendet worden und befände sich noch in einer kleinen Stadt Italiens versteckt. Sicher ist mir noch nie das Original zu Gesicht gekommen; alte Copien gibt es dagegen sehr viele: Vasari erwähnt deren schon zwei von Bastiano di San Gallo, Aristotile genannt, welche sich zu jenes Zeiten in Florenz befanden, eine bei den Erben des Ottaviano de' Medici, die andere bei Filippo dell' Antella. Folgende sind die mir bekannten Exemplare:

a) Im *Pariser Museum* ist seit 1821 eine Copie aufgestellt, die nicht einmal zu den vorzüglichen gehört, da sie trocken in den Umrissen und schlecht modellirt ist, auch in den Charakteren keineswegs sehr ansprechend. Demungeachtet wurde sie mit einigen andern unbedeutenden Bildern um 100,000 francs für das Museum erstanden! Siehe Stuttgarter Kunstbl. vom 20. December 1821. Gest. v. *Villerey* für die Gall. Filhol. 8.

b) Aus der Gallerie Orléans kaufte, wenn ich nicht irre, Hr. Willet um L. 300, ein Exemplar dieser Composition. Es ist gleichfalls eine schwache Copie, welche im Jahr 1835 durch den Auctionator Stanley in London verkauft worden ist. Sie hat Höhe 3′ 6″, Br. 2′ 8″.

Gest. von *A. L. Romanet* für die Gallerie Orléans kl. fol. — *G. Bouillard.* kl. fol.

c) *J. Th. Richomme* fertigte nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahr 1813 einen Stich in gr. 4. nach einer von ihm in Rom gemachten Zeichnung. Das Bild wurde dem Giulio Romano zugeschrieben. Siehe Stuttgarter Kunstblatt vom 20. December 1821.

d) In der Gallerie des Herzogs von *Marlborough in Blenheim.* Diese Copie ist nicht ausgezeichnet.

e) In der Gallerie *Miles in Leight Court* bei Bristol. Es ist ein vorzüglich schönes Exemplar, aber ohne Joseph. Auf Holz gemalt.

f) In der Gallerie der *Brera* in Mailand. Eine brave alte Copie, die sich ehedem in der Klosterkirche von Sassoferrato befand, daher sie auch *Madonna di Sassoferrato* genannt wird. Siehe darüber Ricci's Memorie storiche II p. 262.

g) In der Gallerie des *Cardinal Fesch* in Rom. Eine gute Copie aus Rafael's Schule. Die Carnation ist etwas ziegelroth.

h) Im Zimmer der Conservatoren auf dem *Capitol* in Rom. Es ist eine mittelmässige Copie.

i) In der *Kirche S. Agostino* in Rom, am zweiten Altar rechts ist eine Benutzung der Madonna di Loreto, indem im obern Raum noch einige schwebende Engel hinzugefügt sind, und auf dem Leintuch liegen mehrere Rosen, daher dieses Altarblatt auch den Namen Madonna delle Rose führt.

k) In der Sammlung des *Cavaliere Carmine Lancelotti* in Neapel. Copie aus der Schule, aber etwas hart in den Umrissen. Auf der Rückseite steht: Legato del Signor Principe Borghese alla Signora Costanza Eleonora.

l) Im *Museum zu Neapel*, ehedem in der Gallerie von Monte Cassino, wo diese Copie dem Andrea del Sarto zugeschrieben wurde; jetzt glaubt man sie von Perino del Vaga, was aber eine eben so willkürliche Annahme zu sein scheint, da die Zeichnung sehr mittelmässig, die Carnation sehr roth ist.

m) In der Sammlung des Russischen Gesandten von *Canicof* in Dresden war eine gute Copie, welche dem B. Garofalo zugeschrieben wurde.

Einen Entwurf zu der Madonna di Sassoferrato (Loreto) in Stift erwähnt Longhena p. 707 im Besitz der *Gräfin Constanza Monti*, Witwe Perticari in Pesaro. Auf der Rückseite stehe das Verzeichniss der Propheten von Rafael's Hand.

Einen andern Entwurf in Rothstein in der Sammlung des Generals Morrison erwähnt H. Reveley in seinen im Jahr 1787 geschriebenen „Notices illustrative etc."

Kupferstiche nach dem Gemälde gibt es noch folgende: von *Michele Lucchese* 1553. fol. Gegenseite. — *Giorgio Mantuano* 1575. Spätere Abdrücke von 1602. Bartsch XV p. 386 N. 5. — *Anonymer* alter Stich. Gegenseite, H. 10″ br. 8″ 4‴. — *Paulus Caronni*, Longhi dir. Geringes Blatt in gr. 4. — Landon N. 148.

89. Madonna aus dem Hause Alba.

Auf Holz. Rund von 3′ 3″ Durchmesser.

Maria, auf dem Boden in einer Landschaft sitzend, hält in der herabgesenkten Linken ein Buch, und mit der Rechten das Christkind; dieses schlingt seinen linken Arm um den Hals seiner Mutter und mit der rechten Hand fasst es das Kreuzchen, welches ihm der verehrend vor ihm

kniende kleine Johannes dargereicht. Der landschaftliche Hintergrund erinnert an die Ufer des Tiber. Siehe I S. 176.

Das köstliche Bild ist im Wesentlichen wohl erhalten, nur ein durch die Mitte des Bildes und den Kopf der Maria gehender Sprung ist sorgfältig hergestellt und an der Stirne des Johannes sind einige Lasuren weggenommen. Die Landschaft war, vielleicht nicht ohne Absicht, ganz dick übermalt, so dass die Farben mit einem Messer abgenommen werden konnten, ohne irgend das Bild zu beschädigen. Der Behandlungsweise nach scheint es Rafael bald nach seiner Ankunft in Rom gemalt zu haben. Der Faltenwurf am blauen Mantel der Maria hat etwas Kleingebrochenes, was sehr an die Behandlungsart des Gewandes der Maria in der heiligen Familie von Michel Angelo erinnert, welche einstens Angelo Doni besessen (jetzt in der Tribune zu Florenz), und hier dem Rafael vielleicht im Sinne gewesen sein mag. Ehedem befand sich Rafael's Bild in der Olivetanerkirche zu Nocera de' Pagani im Neapolitanischen [1]), woraus es der Vicekönig, Marchese del Carpio, um 1000 Scudi erstand. Nachmals treffen wir es in der Gallerie des Herzogs von Alba in Madrid und von Don Ant. Conca in seiner Descrizione Odeporica della Spagna, Parma 1793 I p. 236, beschrieben. Daselbst befand sich auch noch eine alte Copie des Bildes. Der Sage nach soll nun die Herzogin von Alba ihrem Arzte, dem sie bei einer schweren Krankheit die Rettung ihres Lebens zu danken glaubte, die zwei Bilder, das Original und die Copie vermacht haben. Bald darauf im Jahr 1801 starb sie, worauf der Arzt in den Verdacht gekommen sei, sie vergiftet zu haben, verhaftet wurde und nur durch Verwendung des Fürsten de la Paz wieder die Freiheit erlangt habe. Aus Dankbarkeit habe der Arzt dem Fürsten eins jener Bilder geschenkt; das andere habe er an den dänischen Gesandten Grafen von Burcke verkauft, der es nach London brachte. Als

1) Vielleicht kam es durch Paolo Giovio dahin, da er von Clemens VII zum Bischof von Nocera war ernannt worden. Siehe auch weiter unten die Notiz vom Padre Resta.

dieser England verliess, erwarb es Herr W. G. Coesvelt in London um L. 4000 für seine gewählte Gallerie, die im Jahr 1836 Herr Labenskij, Aufseher der zweiten Abtheilung der *Ermitage*, zum Theil für den Kaiser Nicolaus von Russland um L. 14,000 erstand. Unser Bild ist daher jetzt in S. Petersburg aufzusuchen, wenn es nicht im letzten Brande des Palastes zu Grunde gegangen ist.

Kupferstiche: *A. B. Desnoyers* 1823. fol. — Nachstich von *Franz von Stadler*. gr. 4. — *Vitali*, Romae. 4. — Lith. von *F. Diffani*. 4.

Der Originalcarton, in schwarzer Kreide ausgeführt, befindet sich in der Sacristei von *S. Giovanni in Laterano* zu Rom. Er ist leider sehr stark überarbeitet. Siehe Verz. N. 146. Einen andern Carton, in Sepia ausgeführt und mit Weiss gehöht, der von grosser Schönheit sein soll, so dass er selbst für Original gehalten wird, besitzt Graf d'Outremont in Lüttich. Ein erster abweichender Entwurf zu dem Gemälde befindet sich in der Sammlung des *Erzherzog Karl*. Verz. N. 192.

Alte Copien nach dem Gemälde.

a) In der Sammlung des *Friedensfürsten* in Rom, die schon erwähnte. Sie ist sehr schön.

b) In der Gallerie *Borghese* in Rom. Gering.

c) Im Besitz des *Grafen von Wyllich und Lottum* in Berlin, auf einer viereckten Tafel. Über dieses von ihm in Neapel aus Gaeta bezogene Bild fand ich eine Notiz vom Padre Resta, welche er einer angeblichen Zeichnung Rafael's, unsere Madonna darstellend, beifügte, die sich in einem Heft von ihm gesammelter Zeichnungen, „Galleria portatile" genannt, in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand befindet. Sie lautet wie folgt: „Primo Studio di Raffaello d'Urbino del Tondo che stava per altare nella chiesa de' Padri Olivetani di Nocera de' Pagani, era celebrissimo et il Sig. March. del Carpio Vice Re di Napoli con licenza della Congregazione del S. Consiglio lo comprò dei Padri in mille Scudi, fatte fare al medesimo altare una Copia da Luca Giordano, e ne fece fidecommisso passante alla famiglia della prima figlia che fusse Marietta, non havendo maschi. E una bellissima Copia antica sta in Gaeta nella chiesa d. Cand. di Malta dipinta da Andrea Sabbatini da Salerno, che può da raggione dirsi il Raffaelle di Napoli." — Was die letztere Angabe anbelangt, nämlich

dass die Copie von Andrea da Salerno sei, so lasse ich sie um so mehr dahingestellt, als ich das fragliche Bild nicht gesehen habe, obgleich mir durch Mittheilungen in Italien und Deutschland bekannt ist, wie wenig Grund die Meinung hat, es sei das Original Rafael's. Bei der Belagerung von Gaeta zerschlug eine Bombe das Bild in drei Stücke, ohne es aber sonst zu verletzen, daher es vollkommen hergestellt werden konnte. Lith. von *Julius Kuhr.*

d) In der Sammlung des Lord *Dudley* in London.

e) In der Sammlung des Grafen zu Lamberg in der *Akademie zu Wien.* Klein nur 12″ im Durchmesser.

f) In der Sammlung des Herrn *Bernardi* in Mailand.

90. Madonna aus dem Hause Aldobrandini.

Auf Holz. Hoch 13″ 6‴ br. 11″.

Kniestück. Maria sitzt auf einer Bank und hält schützend mit der Rechten ihren Mantel hinter das auf ihrem Knie sitzende Christkind; dieses sich auf den Schoos der Mutter stützend, reicht dem rechts stehenden kleinen Johannes eine Nelke, nach welcher dieser die Linke ausstreckt; in der auf der Bank aufliegenden Rechten hält er ein Rohrkreuzchen. Maria, deren Kopf mit einem grünblauen, mit Gold gestreiften Tuch umwunden ist, betrachtet letzteren liebreich und umfasst ihn mit ihrer Linken. Sie hat, von der gewöhnlichen Darstellungsweise abweichend, ein hellblaues, im Ton gebrochenes Unterkleid oder Hemd an, das faltig das lackrothe Oberkleid überragend, die Brust bedeckt. Zwei gewölbte Öffnungen mit einem Pfeiler in der Mitte zeigen eine Aussicht auf Gebäulichkeiten. Die Carnation ist sehr klar und leuchtend; die Gewänder und die Landschaft haben dagegen einen gedämpften Ton. Siehe I S. 176.

Aus der Gallerie Aldobrandini in Rom erstand Hr. Day das Bild, und stellte es längere Zeit in London vergeblich zum Kauf aus, bis es *Lord Gravagh* (nach Buchanan um L. 1500) seiner gewählten Sammlung beifügte.

Kupferstiche: *Alessandro Mochetti.* fol. mittelmässig. — Nur der Umriss mit etwas Schattenangabe, in der Grösse des Originals in Seroux d'Agincourt's histoire de l'Art par les monumens etc. III p. 172 Pl. CLXXXIV. — In einem Oval

9*

nach einem mir unbekannten Bild. Gegenseite von *F. Andriot* chez Vallet au buste Louis XIV. gr. 4.

Alte Copien nach dem Bilde.

a) In der *Akademie Carrara zu Bergamo.*

b) In dem Hause *Stacoli in Urbino.*

c) In dem Hause *Silva in Mailand.*

d) In dem Besitz des *General Menu in Berlin*, aber mit einigen Abänderungen: der kleine Johannes sitzt rechts auf einem Kissen und reicht dem Christkind eine Blume. Den Hintergrund bildet ein Vorhang. — *G. M. V.* del. et sculp. Romae 1642.

e) In der Gallerie des *Cardinal Fesch* in Rom. Es sind ganze Figuren von beinahe Lebensgrösse. Der kleine Johannes kniet auf der Erde.

f) In der Gallerie des *Lord Grosvenor* in London. Eine andere freie Nachahmung, worin das Christkind das Kreuzchen auf der linken Schulter hält. Auch Johannes ist etwas verschieden und der landschaftliche Hintergrund wird rechts von einem Vorhang verdeckt.

g) Pungileoni im Elogio Storico di Raffaello Santi p. 202 erwähnt ein Frescobild in einem Bogen beim *Colisäum in Rom*, wobei unsere Composition benutzt wurde. Es ist aber fast ganz erloschen.

91. Die Jungfrau mit dem Diadem.

Auf Holz. Hoch 25″ br. 18″.

Maria, deren Haupt ein blaues Diadem schmückt, kniet rechts vor dem auf einem Gewand zur Erde liegenden und schlafenden Christkinde, hebt einen leichten Schleier von ihm auf und zeigt es dem bei ihr knienden kleinen Johannes; dieser, sein Kreuzchen im Arm haltend, legt beide Hände verehrend zusammen. In der Ferne sieht man eine Stadt, im Mittelgrund eine mit mehreren Figuren belebte Ruine, welche man als diejenige erkennt, die sich noch in der Vigna Sachetti in der Gegend bei S. Peter befindet. Das überaus liebliche Bild wird öfters auch „la vierge au linge“ und „le sommeil de Jesu“ genannt.

Wie fast ein jedes Gemälde Rafael's seine ihm eigene Geschichte zu haben pflegt, so wird auch bei diesem er-

zählt, dass es, in zwei Stücke getheilt, zur Bedeckung von Weingefässen gedient habe und in diesem Zustande in einem Keller zu Pescia von einem Liebhaber gekauft worden sei; dieser habe nun die Theile durch einen geschickten Künstler wieder so gut zusammenfügen lassen, dass man jetzt nicht das Geringste von diesem Misgeschick am Bilde wahrnehmen könne. Sicherer ist die Nachricht, dass es sich ehedem in der ausgezeichneten Sammlung des Hrn. von Chateauneuf in Paris befand, durch Erbschaft an den Staatssecretair Marquis de la Vrillière kam, dann im Besitz des Prinzen von Carignan war, von dem es Ludwig XIV erstand. Jetzt ziert es das *Pariser Museum.* Ich sah es daselbst noch in vollkommen gutem Zustande, es soll aber in neuerer Zeit durch unvorsichtiges Reinigen gelitten haben, so dass es sehr glatt geworden ist.

Kupferstiche: *François de Poilly.* fol. 1. Abdr. mit dem Wappen Vrillière und einer Krone. 2. Abdr. Wappen mit 3 Lilien ohne Krone. 3. Abdr. Ohne Wappen. Aufgestochen von *Charles Simonneau* fürs Cabinet Crozat. — *Jac. Frey.* 1705. fol. Mit der Angabe, dass es sich beim Marquis de la Vrillière befinde. — *Du Flos* in 12. Le Saint sommeil de Jesus Christ. — À Paris chez *Diacre.* 12. Oben im Bogen. — À Paris chez *Chiquet*, mit zwei Versen: Soit que nous veillons etc. — *Franc. Borsi* fec. 1774. Gegenseite. — *J. Bruynel* exc. Antwerpiae. Gegenseite; geringer Nachstich nach de Poilly. fol. — *A. Boucher Desnoyers* sc. La Vierge au Linge. gr. fol. — *J. B. L. Massard* sc. gr. fol. — *J. J. Avril.* 1813. fol. — *Ant. Banzo.* fol. — *L. C. Ruotte*, mit der Roulette. kl. fol. — *Ingouf jeune*: Le silence de la S. Vierge. gr. fol. fürs Musée Napoléon. *Bovinet* für die Gallerie Filhol. — Landon N. 108.

In einem Oval mit anders liegendem Kind und abweichender Landschaft, Gegenseite. Jo. Poirel del. *Claudius Randon* fec. fol.

In einem Rund und mit Hinzufügung des Joseph, links. chez *de Poilly.*

Der Kopf des Christkindes. Lith. v. *Gigoux* in Paris.

Alte Copien nach dem Gemälde.

a) In der Gallerie *Bridgewater* in London. Auf Holz. H. 26″ 9‴ br. 19″ 6‴. Aus der Gallerie Orléans um 300 L.

erstanden (?). Gest. von *P. W. Tomkins*. kl. fol. für die von W. Young Ottley herausgegebene Stafford Gallery.

b) Aus der Sammlung des Herzogs von Choiseul kam ein anderes Exemplar in die Sammlung *Agars* in London. Siehe C. Aug. Goede über England etc. IV S. 74.

c) Aus der Verlassenschaft eines Französischen Geistlichen kam eine schöne Copie nach *Trier*. RAPHAEL. 1512. gezeichnet. H. 25″ br. 18″. Sie wurde gleichfalls nach England verkauft. Siehe Artistisches Notizenblatt, Dresden vom 3. Februar 1834.

d) Von einer Benutzung der Composition, mit vier dabei stehenden Heiligen, lebensgrosse Figuren, aus dem *Dom zu Urbino*, und einem Antonio Sanzio zugeschrieben, war schon im ersten Theil S. 442 die Rede.

92. Madonna di Fuligno.

Von Holz auf Leinwand übertragen. Hoch 8′ 10″ br. 5′ 10.″

Maria sitzt auf Wolken in einer runden, goldfarbenen Glorie, umgeben von vielen kleinen Engelknaben, die als ätherische Wesen im blauen Ton der Luft gehalten sind. Sie unterstützt das rechts bei ihr stehende Christkind mit der Linken und hält es mit der Rechten an einer Schleife. Beide schauen herab auf den Donatar Sigismondi Conti, der anbetend zur Rechten kniet und von dem hinter ihm stehenden h. Hieronymus der Mutter Gottes empfohlen wird. Links steht Johannes der Täufer, auf den Heiland hindeutend, und vor ihm kniet himmlischer Begeisterung voll der h. Franciscus. Zwischen diesen Gruppen in der Mitte steht ein Engelknabe, mit beiden Händen eine Tafel haltend, worauf ehedem die Veranlassung zur Entstehung des Bildes dürfte gestanden haben. Den Grund bildet eine Stadt in bergiger Gegend, nach welcher eine feurige Kugel vom Himmel zu fallen scheint, und über die sich ein Regenbogen ausspannt [1]). Ich habe schon I S. 117 der grossen

1) Nach andern Angaben wäre es eine glühende Bombe, welche sich auf die Gefahr bezöge, in der sich Sigismondo bei einer Belagerung seiner Vaterstadt Fuligno befunden habe. Der Regenbogen sei als Sinnbild der Versöhnung mit Gott zu deuten.

Vorzüge dieses Werkes gedacht, indessen darf ich hier nicht unerwähnt lassen, dass in der Madonna nicht sowohl der Charakter einer Mutter Gottes dargestellt ist, als vielmehr der eines anmuthigen Weibes; auch das Christkind ist gesucht in der Bewegung. Johannes der Täufer zeigt zu wenig Adel der Seele, und sein rechter Arm scheint durch die Herstellung verzeichnet. Das Bild wurde für den Geheimschreiber des Papstes, Sigismondi Conti, wahrscheinlich als ein ex voto um das Jahr 1511 gemalt, da er im Februar des folgenden Jahres starb. Nach Vasari schmückte es ursprünglich den Hauptaltar der Kirche Ara Coeli auf dem Capitol. Seit 1565 aber bewunderte man es zu Fuligno in der Kirche der h. Anna des Klosters delle Contesse. Über diese Versetzung erhalten wir folgende Nachricht bei einer Visitation des Bischofs Maffei, welcher in goldnen Buchstaben auf dem Rahmen die Inschrift las: „Questa tavola la fece dipingere Missere Gismondo Conti, Segretario primo di Giulio secondo, et è dipinta per mano di Raphael de Urbino, et Sora Anna Conti nepote del ditto Missere Gismondo la fatta portare da Roma, et facta mettere a questo altare nel 1565 a dì 23 de Maggio.“ Siehe die Note des Comolli zu der Vita inedita di Raffaello etc. Roma 1790 p. 44. — Durch die Franzosen im Jahr 1798 nach Paris gebracht, übertrug Hacquin das Bild von Holz auf Leinwand und M. Roser aus Heidelberg hat es hergestellt. Ein genauer Bericht über das dabei angewendete Verfahren steht im „Précis historique des productions des Arts etc. par Landon. Paris an X. 1801.“ Nach dem Friedensschluss von 1815 kam das Gemälde aus dem Museum Napoléon wieder nach Italien zurück und ist jetzt in der *Vaticanischen Gallerie* aufgestellt.

Kupferstiche: *Vincentius Victoria* Hispan. Canon fec. Einschlecht radirtes Blatt in kl. fol. Gegenseite. — *P. A. Pazzi.* fol. geringer Stich. — *A. B. Desnoyers* sc. 1810. gr. fol. — *Devilliers.* fol. — *Nic. Schenker* de Genève sc. Paris. gr. fol. — *Filippo Tosetti.* fol. — *Ignazio Pavon.* Romae. fol. — *Beisson.* fol. fürs Musée royal. — *Pigeot* 1813 für die Gallerie Filhol. — Lith. von *G. Bodmer.* — Landon N. 443.

Nur die Maria mit dem Christkind. Eine Zeichnung im Nachlass *Lawrence* in London. Verz. N. 362. Gest. von *Marc Antonio*, zweimal. Bartsch XIV N. 52 und 53, wo auch die Angabe von 3 Copien und der von Agostino Caracci aufgestochenen Platte, der er zwei Engelköpfchen beifügte. — *Girolamo Scotto.* 1818. 8. mit Abweichungen nach einem Bildchen derselben Grösse. — Radirt von *F. Brulliot.* gr. fol. — Benutzung der Madonna: das Kind steht etwas anders, Joseph sieht man rechts in einer Landschaft; gest. von *Antoinette Bouzonnet Stella.* kl. fol.

Eine Copie des Gemäldes, welche dem Sassoferrato zugeschrieben wird, besitzt *Graf Giacomo Melerio* in Mailand.

93. Der Prophet Jesajas.

Frescobild. Hoch 8′ br. 5′.

Der Prophet sitzt mit dem Kopf etwas links gewendet, indem er mit beiden Händen eine Pergamentrolle nach der Seite rechts geöffnet hält, auf welcher in hebräischer Schrift der zweite Vers aus dem 26. Capitel des Propheten steht: „Thut die Thore auf, dass hereingehe das gerechte Volk, das den Glauben bewahrt.“ Zwei Knaben, mit einem Laub- und Fruchtgewinde umschlungen, stehen erhöht zu den Seiten und halten eine Tafel mit einer griechischen Dedication folgenden Inhalts: „Der Anna, Mutter der Jungfrau, der Jungfrau, der Gottesgebärerin, Jesu dem Heilande, Johannes Corizius.“ Rafael malte dieses Frescobild für ebengenannten deutschen Edelmann, der auch Johann Gorizius und Janus Corycius Lucumburgensis genannt wird. Er war unter Leo X bürgerlicher Stadtrichter und ein thätiger Beförderer der Gelehrten und Künstler [1]). In der Kirche S. Agostino in Rom hatte er an einem Pfeiler zu Ehren seiner Schutzheiligen, der heiligen Anna, von Andrea Sansovino eine Marmorgruppe, Maria mit dem Christkind und der h. Anna, im Jahr 1512 errichten lassen, wie folgende Inschrift an jenem Marmorwerk beweist:

1) Siehe W. Roscoe im Leben Leo X III p. 145.

JESV. DEO. DEIQ. FILIO. MATRI
VIRGINI. ANNAE. AVIAE. MATERNAE
JO. CORICIVS. EX. GERMANIS
LVCVMBVRG. PROT. APOST. DDD
PERPETVO. SACRIFICIO. DOTEM
VASA. VESTES. TRIBVIT. MDXII

Rafael malte an dem Pfeiler, über der Marmorgruppe, den Propheten Jesajas, und sicher nicht später als 1512, da von einem Schüler Rafael's die zwei Knaben als Schildhalter des Wappens Julius II in einem Zimmer im Vatican angebracht wurden und der Papst bekanntlich im Februar des darauf folgenden Jahres starb. Über dieses Frescogemälde berichtend, sagt Vasari, Rafael habe den Propheten bereits gemalt gehabt, als ihm zum erstenmal die Deckenbilder des Michel Angelo in der Sixtinischen Capelle durch Bramante seien gezeigt worden; diese hätten einen solchen Eindruck auf ihn gemacht, dass er, unzufrieden mit seiner Darstellung des Propheten, das Bild heruntergeschlagen und ein neues gemalt habe. In diesem habe er nun seine Manier sehr gebessert und ihr mehr Grandioität und Erhabenheit gegeben. — Dass des Michel Angelo Propheten auf die Auffassung Rafael's bei dem seinigen grossen Einfluss ausgeübt, ist augenfällig, gereichte ihm aber, da er aus seiner Individualität herausging, keinesweges zum Vortheil; vielmehr erscheint hier die Nachahmung von Michel Angelo's eigenthümlicher Grossartigkeit schwerfällig in den Formen, und die seiner ergreifenden Erhabenheit leer im Ausdruck. Ich kann daher nicht in obiges Urtheil des Vasari einstimmen, welches aus einer unbedingten Vorliebe für Michel Angelo hervorging, sondern halte es für einen grossen Gewinn für die Kunst, dass Rafael bald wieder zu seiner Eigenthümlichkeit zurückgekehrt ist. — Das Bild des Propheten Jesajas von Rafael ist jetzt in einem sehr betrübenden Zustande, indem ein Sacristan, der dasselbe abwaschen wollte, es theilweis so sehr verletzte, dass zur Zeit Paul IV Daniele da Volterra den Auftrag erhielt, es wieder herzustellen; hierdurch dürfte die Figur indessen noch unbedeutender geworden

sein, als es anfänglich der Fall war. Demohngeachtet sind noch einzelne Theile gut erhalten, wie namentlich das Bein mit dem Knie. Siehe I S. 179.

Kupferstiche: Von einem altitalienischen Meister, in der Art des *Giulio Bonasone.* H. 11″ br. 6″ 9‴. Ohne Zeichen und ohne Schrift. — *Heinrich Goltzius* 1592. kl. fol. nach einer Zeichnung von Gasparo Celio. Bartsch III p. 82 N. 269. — Copie, Gegenseite mit des Goltzius Namen 1592 und der Adresse *Clem. de Jonghe.* kl. fol. — Copie von *N. Visscher.* — *R. van Bolten*, Chr. v. Sichem exc. fol. — *Cesare Fantetto* 1607. mit Inschrift. kl. fol. — *Nic. Chaperon* 1649. fol. etwas verändert, als Titelblatt für die Bilderbibel nach Rafael. — *Josephus Cereda* Mediolanensis 1779. fol. mit beiden Inschriften. — *J. Bonajuta* fol. — *Seb. Langer* rad. 8. — *Anonym*, radirt, sehr manierirt. 8.

Copien vom Gemälde.

a) In der Gallerie des *Belvedere* in Wien ist eine gute Copie in Oel, auf Leinwand, hoch 7′ br. 4′ 6″, welche dem Annibale Caracci zugeschrieben wird. Sie befand sich ehedem in dem Kloster zum heiligen Kreuz in Wien, und wurde von P. Marian Reutter, Abt des Klosters, im Jahr 1798 dem Kaiser Franz II für die Bildergallerie überlassen. Gest. von Seb. Langer für das Galleriewerk von Haas. Band I.

b) In der Sammlung der *Ambrosianischen Bibliothek* in Mailand ist eine andere, die gleichfalls aus der Schule der Caracci zu stammen scheint und sehr nachgedunkelt hat.

c) In der *Dresdner Gallerie* bewahrt man eine vorzügliche Copie von Mengs. Hoch 8′ 9″ br. 5′ 6″.

94. Zwei Knaben mit dem Wappen Julius II.

Über dem Camin eines nach Innocenz VIII benannten Zimmers im Vatican befand sich ein Wappen des Papstes Julius II von zwei Knaben gehalten, welche dem Rafael zugeschrieben wurden. Siehe Taja, Descrizione del palazzo Apost. Vaticano 1750 p. 410. Sodann J. Richardson Traité de la peinture p. 282, Longhena p. 410, Pungileoni p. 133. Auffallend ist es nun, dass nur der letzte von genannten Schriftstellern bemerkte, dass jene Knaben genau denen nachgebildet sind, welche zu den Seiten des Propheten Je-

sajas stehen. Als das Vaticanische Museum vergrössert wurde, sägte man das gemalte Wappen aus der Wand, und gab die beiden Knaben in Tausch gegen Stiche von Marc Antonio. Einer derselben soll nach *England* gegangen sein, den andern erwarb der nun verstorbene Maler *Wicar* und vermachte ihn der *Akademie von S. Luca in Rom.* Es ist der Knabe zur Seite links, von vorn gesehen, und hat wie in der Malerei des Jesajas ein Laubgewinde um den rechten Arm geschlungen. Lebensgrösse. Das Bild hat sehr gelitten, wurde stark übermalt und gefirnisst; es lässt sich daher die Behandlungsweise nicht mehr beurtheilen, indessen ist anzunehmen, dass jenes Wappen nur von einem Schüler Rafael's ausgeführt wurde. Siehe I S. 180.

95. Frauenportrait von 1512, in der Tribune zu Florenz.

Auf Holz. Hoch 6, 70 Decim. br. 5, 54.

Brustbild einer schönen jungen Dame, fast von vorn gesehen, etwas links gewendet. Ihr Haupt umschliesst ein goldner Reif mit emaillirtem Blätterwerk; über ihrem dunkelblauen Mieder von Sammt trägt sie ein mit Pelz besetztes Oberkleid oder einen Mantel, den sie mit der schönen rechten Hand zierlich fasst. Im dunkelgrünen Grund steht links mit goldnen Zahlen das Jahr 1512. Auch andere Verzierungen am Mieder, am Kranz und selbst Lichter in den Haaren sind mit Gold gehöht. Was den zauberhaften Reiz und die Anmuth dieses köstlichen Bildnisses noch um vieles erhöht, ist die warme, tiefe Färbung, die so auffallend an Giorgione's Behandlungsweise erinnert, dass selbst die irrige Meinung aufkommen konnte, es sei von diesem Meister gemalt, obgleich er bekanntlich schon im Jahr 1511 gestorben ist. Siehe I S. 184. Eben sowenig darf es dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben werden, der eine sehr verschiedene Behandlungsweise und Führung des Pinsels hatte, sondern es ist ein Werk von Rafael selbst und von einer Anmuth, wie diese kein anderer Meister je erreichte. Auch ist das Bild schon im Inventarium der Ge-

mälde der Tribune vom Jahr 1589 p. 28 folgendermassen erwähnt: „Un quadro simile (ritratto) d'una donna in tavola un bragio ingniudo eschollata. un suo Cornice simile alta Br. 1⅓ larga Br. 1⅛ di Mano di Raff° da Urbino.“ Welche Person es vorstelle, ist leider nicht dabei bemerkt; indessen geht aus dieser Notiz vom Jahr 1589 unbestreitbar hervor, dass es nicht das Portrait der Geliebten Rafael's sein könne, welches, nach Vasari, Matteo Botti in Florenz besass; denn in den: Belezze della Città di Firenze von Francesco Bocchi 1591 und auch in der Ausgabe von Gio. Cinelli 1677 wird es noch im Hause Matteo e Giovanni Botti folgendermassen erwähnt: „Ci è ancora un ritratto di una giovane di bel sembiante, e leggiadro dipinto da Raffael da Urbino: il quale è tenuto dagli artefici in grande stima: e sì come fu questo pittore ammirabile, così è l'opera nobile, e famosa appresso tutti.“ Aus diesen Erläuterungen erhellt die Nichtigkeit der Angabe des Tomaso Puccini, in der Real Galleria di Firenze 1794 I p. 6 in Bezug auf unser Bild, Galuzzi habe in dem Archiv der Mediciäer gefunden, dass Matteo Botti dem 1574 verstorbenen Herzog Cosimus I das Bild der Fornarina (?!) mit andern Gegenständen vermacht habe; es sei denn, dass von einem späteren Matteo Botti, einem späteren Grossherzog von Toscana und von dem wirklichen Portrait der Geliebten Rafael's die Rede wäre, worüber ich bei Gelegenheit eines Frauenportraits im Palast Pitti ein Mehreres beizubringen gedenke.

Wen stellt nun aber unser reizendes Bildniss in der Tribune dar? Missirini, nach seiner willkürlichen Art unbegründete Meinungen aufzubringen, glaubt darin das von Vasari erwähnte Portrait der Vittoria Colonna von Sebastiano del Piombo nach einem Carton von Michel Angelo gemalt [1]), und beruft sich dabei auf einen Kupferstich von

1) Dieses herrliche, von Vasari beschriebene Portrait der Vittoria Colonna, von Sebastiano gemalt, kam erst vor etwa 14 Jahren aus dem Palast Colonna in Rom an Hrn. Day in London. Sie ist im Profil gesehen und im Charakter ausserordentlich tiefsinnig und grandios gehalten. Leider wurde das Bild sehr verwaschen.

Enea Vico, den Longhena p. 669 hat nachstechen lassen. Auch von W. Hollar gibt es einen Stich von 1650 nach demselben Bild ex coll. Joh. et Jac. van Verle mit der Unterschrift Ritratto da S^{a} Vittoria Colonna, fatto de Sebastiano del Piombo etc. Allein alle diese Stiche haben, ausser der Haltung des Arms, weder in der Gesichtsbildung, noch in der Kleidung die geringste Ähnlichkeit mit dem Portrait in der Tribune. Daher auf des Missirini Meinung nicht weiter einzugehen ist. Andere haben auf die Herzogin Elisabetta von Urbino gerathen, oder auf Emilia Pia, allein nur vermuthungsweise und ohne irgend eine Beweisführung. Mit etwas mehr Grund könnte man in unserm Portrait das von Vasari erwähnte der Beatrice Ferrarese vermuthen. Dieser Schriftsteller gibt indessen eben sowenig eine Beschreibung desselben, als wir auch nicht einmal wissen, wer denn jene Beatrice gewesen. Spätere Schriftsteller nennen sie Beatrice von Este, während zu Rafael's Zeiten nur eine Beatrice aus dem Hause Este lebte [1]), nämlich die Gemahlin des Lodovico Sforza, welche aber schon im Jahr 1497 verschied. Wir dürfen daher unter jener Beatrice Ferrarese keine fürstliche Person aus dem Hause Este, sondern irgend eine zu ihrer Zeit ausgezeichnete Dame aus Ferrara suchen; vielleicht eine jener geistreichen Improvisatorinnen, von denen uns aber keine nähere Kunde übrig geblieben ist; zu dieser Annahme wurde ich durch das Frauenportrait in der Tribune selbst veranlasst, da ihr eindringender Blick, ihre gewählte Haltung, endlich der goldne, grün emaillirte Blätterkranz um ihr Haupt zu solcher Vermuthung berechtigen. Einer Beatrice aus dem ausgezeichneten Hause Pio wird auch in einem Briefe aus Ferrara vom 27. October 1823 an Pietro Bembo gedacht, indem Gratiosa Pia ihn folgendermassen schliesst: „Le raccomanda la mia Bea-

1) Siehe Litta Famiglie celebri Italiane. — Pungileoni im Elogio Storico di Giovanni Santi irrt, wenn er p. 110 einen Brief der Veronica Gambara vom 3. September 1528 an die Marchesin von Mantua, als an die Beatrice da Este gerichtet angibt, sie hiess Elisabetta und war eine Tochter des Hercules I von Este, geb. 1490 gest. 1539.

trice e me insieme." Siehe: Delle Lettere da diverse principesse et altre Sig. a Mons. P. Bembo. Venezia 1560. Lib. II p. 29 b. Möchte diese Angabe zu weiteren Entdeckungen und völligem Aufschluss über unser Bildniss führen.

Kupferstiche: *Raph. Morghen* 1809. Raphaelis amicitia celeberrima la Fornarina. fol. — *Ph. Cenci.* kl. fol. — *Bonaini* 1832. 8.

In der Gallerie *Corsini* zu Rom ist eine Benutzung unseres Portraits, indem vor dem Frauenbild ein Tisch sichtbar ist, auf dem eine Vase steht, als wolle man eine Magdalena damit bezeichnen.

96. Portrait des Bindo Altoviti.

Auf Holz. Hoch 22″ br. 16″ 6‴.

Brustbild eines in voller Blüthe stehenden Jünglings von etwa 22 Jahren, der über die rechte Schulter aus dem Bild heraussieht. Seine blonden, in schönen Massen bis auf die Schultern herabfallenden Haare bedeckt ein schwarzes Barett. Die rechte Hand hält er in jugendlicher Anmuth auf die Brust. Bis zum Jahr 1808 befand sich das Bild im Stammhaus Altoviti zu Florenz. Vom *König Ludwig von Baiern*, damals Kronprinz, um 3500 Zecchini erstanden, wurde es nicht ohne Gefahr wegen den Nachsuchungen der Franzosen von Hrn. Johann Metzger, der die Einkäufe des Fürsten besorgte, mehrere Jahre hindurch versteckt. Jetzt ziert es die *Münchner Pinakothek.* Ich sah es sehr wohl erhalten. In der Färbung ist es noch glühender und kräftiger, als vorhergehendes Bildniss, erinnert noch entschiedener an des Giorgione Behandlungsweise. Siehe I S. 184.

Dieses schöne Portrait, welches während 250 Jahren von der Familie als das des Bindo Altoviti aufbewahrt wurde, erhielt plötzlich nach der Mitte des verflossenen Jahrhunderts durch Bottari den Namen von Rafael's eigenem Bildniss. Zu dieser neuen Benennung glaubte sich jener Schriftsteller, der die Sucht hatte, überall ungekannte Portraite des grossen Urbinaten aufzufinden, durch eine dop-

pelsinnige Stelle des Vasari berechtigt, welche auch im Deutschen wie folgt kann wiedergegeben werden: „Dem Bindo Altoviti machte er sein Portrait, da er noch jung war,“ wobei es unentschieden ist, ob das possessivum sich auf Rafael oder Altoviti bezieht. Eben so unklar ist auch die Nachricht über das Bild bei Armenini: Dei veri precetti della pittura. Ravenna 1587 p. 191, wo es heisst: „Se ne trovano pur molti (ritratti) par mano di Raffaello in Firenza gia da lui fatti in Roma al tempo di Leone e di Clemente, ritratti da lui miraculosamente con Bindo Altoviti.“ Indessen bedarf es nur eines Blicks auf das Bildniss selbst, um sich bei Kenntniss der echten Portraite, die Rafael von sich gemalt, sogleich zu überzeugen, dass es des Künstlers Bildniss von sich selbst nicht sein könne. Denn nicht nur ist des Bindo Gesichtsbildung von der des Rafael sehr verschieden, sowohl in der Form der Nase, als der des Mundes und des starken Kinnes; sondern unser Portrait zeigt auch blaue Augen und blonde Haare, welche beide bei Rafael dunkelbraun waren. Eben so wenig stimmt der etwas üppige Ausdruck mit dem sinnigen und anmuthsvollen in den echten Abbildungen Rafael's überein. Es wurde daher der Aussage des Bottari schon von den damaligen Kunstkennern wenig Glauben beigemessen, wie eine Stelle aus Winkelmann's Brief an den Baron von Riedesel vom April 1763 beweist, worin er sagt: „Von dem vermeinten Portrait des Rafael, oder vielmehr des Bindo Altoviti in diesem Hause zu Florenz redet Vasari in des Rafael Leben; weiter braucht es keinen Beweis, die Florentiner der Unwissenheit zu überführen u. s. w.“ So sind auch Tomaso Puccini und Lanzi gegen die Meinung des Bottari aufgetreten. Ein grober Verstoss ist es daher, wenn C. F. von Rumohr in den Italienischen Forschungen III S. VIII behauptet, dass Wicar durch Missirini [1]) zu allerest die Angabe aufgebracht habe, fragliches Portrait sei das des Bindo Altoviti, während es im Gegentheil so lange von Allen für

1) Siehe Melchiore Missirini Del vero ritratto di Raffaello Sanzio. Roma 1821.

dasselbe gehalten wurde, bis Bottari mit der gegentheiligen Ansicht hervorgetreten, welche durch die untergeschobene Vita inedita di Raffaello da Urbino eine Bestätigung zu erhalten schien. Aber noch ein anderer Umstand sollte jedem Kunstforscher sogleich zeigen, wie die Stelle des Vasari zu verstehen sei: Sicher wird es kein Kenner wagen die Entstehung unseres Portraites weiter zurückzusetzen, als in das Jahr 1512. Damals war Rafael 29 Jahr alt, das Portrait zeigt aber einen Jüngling von höchstens 22 Jahren; wie sollte sich aber Rafael jünger gemalt haben, als er wirklich damals war? — Dagegen stimmt alles vollkommen, wenn wir annehmen, dass es den Bindo Altoviti darstelle, der am 26. September 1490 geboren, im Jahr 1512 in sein zweiundzwanzigstes Lebensjahr trat.

Kupferstiche nach dem Portrait, immer als das des Rafael angegeben. *Jac. Frey.* kl. fol. für die Florentiner Gallerie gestochen, aber als unecht nicht benutzt. — *Gio. Batt. Cecchi.* kl. fol. für die Serie degli uomini i più illustri in pittura etc. — *Robert Strange* gez. 1764, gest. 1787. kl. fol. — *Raph. Morghen.* kl. fol. — *Carl Barth.* 1816. kl. fol. — *Ritter*, Nachstich nach Morghen. — *Ph. Cenci* desgleichen. — *Joannes Farrugia* Melitensis 1822 in einem Oval. — *Fusinati* 1829. 8. — *Joh. Heinr. Lips.* 8. zu Rafael's Leben von H. Fuessli. — *Fr. John.* 12. für die Aglaja. — Lith. von *Pilotj.* gr. fol. — *Nic. Strixner.* gr. fol. — vorzüglich gez. von W. Flachenecker lith. v. *Jos. Selb.*

Eine alte Copie sah ich im Palast *Sarazani zu Siena.* — Eine andere in der Sammlung des *Cavaliere Carmine Lancelotti zu Neapel.*

97. Madonna der Gallerie Bridgewater.

Von Holz auf Leinwand übertragen. Hoch 31″ 9‴ br. 22″ 3‴.

Kniestück. Maria, links gewendet, hält auf ihrem Schoos und auf ihrem rechten Arm das die Quer aufliegende Christkind, und legt die Linke auf die Brust. Das Kind in lebhafter Bewegung fasst den Schleier der Jungfrau mit der Rechten und wendet den Blick aufwärts zur Mutter, der dem ihrigen voll Liebe begegnet. Der Hintergrund zeigt eine Zimmerwand. Die Zeichnung und Mo-

dellirung an diesem reizenden Bilde ist besonders beim Jesuskinde sehr schön und es lässt sich keine anmuthigere und bewegtere Linie denken, als der Umriss von der Schulter über die Hüften bis zum Füsschen. Es ist in der Carnation meist dünn gemalt, zuweilen auch etwas verwaschen, so dass öfters die Aufzeichnung durchscheint. In einzelnen Theilen ist es übermalt. Aus der Sammlung de Seignelay kam das Bild in die Gallerie Orléans, wo es durch Hacquin von Holz auf Leinwand übertragen wurde. Der Herzog von Bridgewater erstand es in London um L. 3000 —(?) zur Zierde seiner Gallerie, die auch den Namen des nachmäligen Besitzers Marquis von Stafford trägt. Jetzt gehört sie dessen zweitem Sohne Lord *Francis Egerton.* Siehe I S. 187.

Kupferstiche: *A. L. Romanet.* kl. fol. für die Gallerie Orléans. — *Nic. de Larmessin.* fol. für das Cabinet Crozat — *N. Houlanger* oder J. Boulanger. gr. fol. mit landschaftlichem Hintergrund. — chez *De Poilly.* gr. fol. mit der Inschrift: Dilectus meus mihi et ego illi (Tauriscus p. 182.) — *F. Poilly* sc. et exc. mit der Unterscnrift: Virgini matri. Oval. — *G. Heinzmann* in einem Oval von Blumen bekränzt, darunter eine Ansicht des Klosters Suben. kl. fol. — *Nic. Guidetti.* Roma 1827. Unterschrift: Mater amabilis. — *G. L. Schuller* 1827. — *Lorichon* 1832. Madonna du palais Bridgewater. fol. — *Carlo Cattaneo* Punctirmanier. kl. fol. — *J. V. Dulmer*, gering. kl. fol. — Lith. von *P. M. Ochse.* fol. — Nach der Copie in Neapel, Garavaglio dis. *Faustino Anderloni* incis. 1824. kl. fol. — Landon N. 145.

Ein erster leichter Federentwurf zu dem Gemälde ist in der *Florentiner Sammlung.* Verz. N. 120.

Alte Copien nach dem Gemälde.

a) Im *Museum zu Neapel.* Auf Holz. Hoch 3 Palm 4″ br. 2 P. 5″. Schön in der Zeichnung, aber kalt in der Carnation. Gest. v. F. Anderloni.

b) Im *Palast Pallavicini in Genua.*

c) Im *Berliner Museum* N. 267. H. 30″ br. 23″ auf Holz.

d) In der Sammlung des *Schlosses zu Gotha*, *von Battoni.*

e) Im *Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.* mit einem landschaftlichen Hintergrund, der vermuthen lässt, dass die Copie in Frankreich gemacht wurde.

Noch gibt es in Deutschland viele andere ältere Copien, die hier alle zu nennen, zu weit führen würde.

98. Madonna mit dem stehenden Kind.

Von Holz auf Leinwand übertragen. Hoch 30″ br. 24″.

Kniestück. Maria sitzt auf einer Bank, auf der auch das Christkind steht, drückt dieses liebreich an ihre Brust und hält mit der Linken dessen Füsschen. Das Kind, die Mutter umhalsend, sieht lächelnd aus dem Bilde, während Maria die Augen in heiterer Betrachtung niederschlägt. Der Hintergrund zeigt etwas Landschaft. Das schöne Bild hat leider sehr gelitten und ist theilweise ganz verwaschen, so dass oft nur die Untermalung stehen blieb. Dieser beklagenswerthe Zustand gewährt indessen den Vortheil die Behandlungsweise des Meisters untersuchen zu können, denn es ist hier ersichtlich, dass derselbe die Carnation sehr klar in den Schatten, röthlich in den Übergängen und fast weiss in den Lichtern hielt, um dann bei dünner Übermalung, fast lasurmässig dem Ton eine tiefere Färbung zu geben und hierdurch eine leuchtende Wirkung hervorzubringen. Siehe I S. 187.

Aus der Gallerie Orléans erstand Hr. Willet das Bild um L. 150. — Nachmals besass es Hr. Henry Hope, jetzt ist es in der Sammlung des Dichters *Samuel Rogers in London*.

Kupferstiche: *C. Du Flos.* kl. fol. — *Jean Charles Flipart.* kl. fol. fürs Cab. Crozat. — *J. Bouillard* für die Gallerie Orléans. — *L. Petit.* 8. — *Nic. Guidetti.* Romae 1827. gr. fol. — *Marco Zignani* inc. 1827. kl. fol. Mit Dedication an R. Morghen. — *Mlle. Gerard* in Punctirmanier. — *P. W. Tomkins* in Punctirmanier, nach dem Bild bei Hy. Hope Esq. kl. fol. — *F. W. Dulmer* Punctirmanier, in Oval. 8. — *Jos. Berkowitz.* fol. Nach dem Bild beim Fürsten Esterhazy, angeblich von Tim. Viti. — Desgleichen radirt von *Legran,* Gegenseite. kl. fol. -- Landon N. 325.

In dem Hause J. B. Ceccomani zu Perugia soll sich der Carton zu diesem Madonnenbild befunden haben, der aber verschwunden, ohne dass ich wüsste, wohin er gekommen ist. Siehe Guida al Forestiere per la Città di Perugia. 1784 Note p. 241.

Derselbe Carton hat wohl dem Freunde Rafael's, *Domenico di Paris Alfani*, gedient, als er das schöne Altarblatt für die Kirche der Sapienza vecchia in Perugia ausführte, denn der obere Theil der auf einem Thron sitzenden Madonna, von zwei Heiligen umgeben, ist unserer Composition entlehnt. Im Saum des Kleides steht die Inschrift: AO. D. MDXVIII. DOMENICVS. FECIT.

Alte Copien nach dem Bilde.

a) Im Palast *Borghese in Rom*, angeblich von Giulio Romano.

b) In *demselben Palast*, von Sassoferrato.

c) Im *Palast Albani* in Rom.

d) In der Sammlung der *Akademie Carrara* zu Bergamo.

e) In der Gallerie des *Fürsten Esterhazy von Galantha* in Wien, dem Timoteo Viti zugeschrieben. Gest. von *Jos. Berkowitz* — Von der Gegenseite radirt von *Legran*.

99. Die heilige Familie in Neapel.

Auf Holz. Hoch 5 Palm 3″ br. 4 P. 3″.

Maria auf dem Boden sitzend, ist fast im Profil gesehen und betrachtet mit gefaltenen Händen das auf ihrem Schoos sitzende Christkind. Die neben ihr sitzende Elisabeth hält dessen rechtes Händchen zum Segen gegen den vor ihm knienden kleinen Johannes; dieser hat in der Rechten sein Kreuzchen und hält verehrend die Linke auf die Brust. In den Gebäulichkeiten des Grundes wandelt Joseph. Das noch vortrefflich erhaltene Bild ist ganz oder doch in allen Haupttheilen von Rafael's Hand ausgeführt. Besonders schön gezeichnet und modellirt sind Maria und das Jesuskind; auch Elisabeth ist voll Liebe und Würde im Ausdruck. Der allgemeine Ton ist mild und klar, aber kräftig in den Schatten. Die Carnation des Christkindes und auch die der Maria hat einen röthlich weissen Glanz in den Lichtern, spielt ins Rothe bei den Übergängen und ist in den Schatten von einem klaren, durchsichtigen Ton, der ins Graubraune fällt. Bei dem Johannes geht der Fleischton in eine etwas stärkere, rothbraune Färbung, bei Elisabeth ins Gelbbraune. Siehe I S. 187.

Rafael malte dieses köstliche Bild für Leonello da Carpi Signore da Meldola. Lucio Marco beschreibt es in seinem Werke: Le antichità di Roma, so auch Ulisse Aldrovanti, delle Statue antiche etc. Venezia 1558 p. 208: In Casa del Reverendissimo di Carpi (Cardinal Ridolfi Pio di Carpi). Nachmals kam es in die Gallerie Farnese nach Parma und zuletzt durch Erbschaft an den König von Neapel. Im Jahr 1805 nahm es die Königin nebst andern Gemälden mit nach Palermo, und von da über Constantinopel nach Wien. Erst nach ihrem Tode kam es nach Neapel zurück.

In dem dortigen Museum befindet sich, gleichfalls aus der Gallerie Farnese, auch der Originalcarton. Er ist in schwarzer und weisser Kreide ausgeführt, hat aber nicht nur sehr gelitten und wurde stark überarbeitet, sondern links ist auch ein Stück eingesetzt. Verz. N. 163.

Kupferstiche nach dem Gemälde: Von der Gegens. Petri Pauli Palumbi Novariensis formis Romae 1571. fol. Aufgestochen von Gasp. Alberti. — *Guillelmus Vallet.* Raph. pinx. Romae in palatio Farnesio. Mit und ohne Wappen. Gegenseite. fol. — *Guiglielmo Morghen* Napolitano. gr. fol. —

Dieselbe Composition, Entwurf Rafael's, ohne Joseph und mit einem landschaftlichen Hintergrund, worin eine Fächerpalme steht. Einen solchen Entwurf besass *W. Roscoe*; jetzt soll er sich in der Sammlung des Hrn. Esdaile in Clapham, bei London, befinden. Gest. von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 62 La Vierge au palmier genannt. Copie A. in der Art des *Marco da Ravenna.* — Cop. B. Gegenseite. — Landon N. 294.

Alte Copien nach dem Gemälde.

a) In der Sammlung des *Lord Spencer*, auf seinem Landsitz Althorp, ist eine schöne Copie von sehr frischen Farben. Das Bild kommt aus einem adelichen Hause zu Bologna, wo es sich lange Zeit befunden und nach beigebrachten Papieren für Original gehalten wurde. Dieser Umstand und die Behandlungsweise des Bildes machen es wahrscheinlich, dass es diejenige Copie ist, welche nach Vasari Innocenzio da Imola in Bologna fertigte.

b) In der Sammlung des Hrn. *Miles zu Leight Court* bei Bristol. Der Hintergrund zeigt eine Landschaft, worin Joseph wandelt. Von dieser Composition gibt es einen Kupferstich: Raphael d'Urbin pinx. Romae, chez Vallet. 4.

c) Im *Palast zu Madrid.* Hoch 4′ 3″ br. 3′ 5″. Nach Raph. Mengs, in seinem Brief an Ant. Ponz, dürfte diese Copie von Giulio Romano herrühren. Gest. von *Giov. Folo* Veneto in Roma. gr. fol.

d) In der *Ermitage* zu Petersburg. Nach Hand's Kunst und Alterthum in S. Petersburg I. S. 99 käme dieses Exemplar aus der Cassler Gallerie. Andere glauben mit mehr Recht, dass sie aus dem Quirinal durch die Gallerie Malmaison gegangen sei. Siehe Catalog von J. H. Schnitzler S. 116.

e) In der Gallerie des *Cardinal Fesch* in Rom. Einmal in der Grösse des Originals; das andere mal kleiner, etwa zwei Fuss hoch und von ausserordentlicher Schönheit. Sollte es etwa diejenige Copie sein, welche Rehberg S. 65 im Palast Belgiojoso in Mailand erwähnt und sagt, dass das Bildchen „Il Cameo di Raffaello" genannt werde?

f) In der *Villa Pamfili* bei Rom. Sie ist nicht ausgezeichnet.

g) In der Sammlung des *Cav. Camuccini* in Rom. Dieses Exemplar ist so ausgezeichnet, dass es dem Giulio Romano zugeschrieben wird. Vielleicht dürfte nach ihm der Stich von J. G. Jacobini in Roma 1727 sein?

h) In dem Nachlass des Kupferstechers *Giuseppe Longhi* in Mailand. Sie ist ausgezeichnet schön und wird dem G. Franc. Penni zugeschrieben. Gest. von Cav. Gius. Longhi 1827. gr. fol.

i) Im *Berliner Museum.* Sie scheint von einem alten Niederländer. Catalog N. 255.

k) In der Sammlung des *Schlosses zu Gotha.*

l) Noch gibt es in Deutschland manche andere Copien dieser Composition, die zum Theil aus Frankreich kamen und von denen es verschiedene alte und neuere Kupferstiche gibt, von denen ich noch folgende erwähne. *Nic. Pitau*, Paris 1662. fol. von der Gegenseite. — desiné par C. Cesio. gr. par *Guil. Vallet.* — *M. T. Rousselet* sc. fol. — *G. Gavedoni.* kl. fol. gering. — *Claudine Ant. Bouzonnet Stella*, rechts mit einer Dattelpalme. H. 3″ 3‴ br. 2″ 2‴. — *August Neureuther* exc. fol. — Lith. von *F. Rehberg.* — Nur der Kopf der Maria, fast Lebensgrösse, gest. von *F. Poilly* in einem Oval. Virgin Matri. gr. fol.

In der *Pinakothek zu Bologna* ist eine freie Benutzung unserer Composition von *Innocenzio da Imola.* Gest. von *F. Rosaspina* für die V. Lieferung der Pinacoteca di Bologna.

100. Madonna del pesce.

Von Holz auf Leinwand übertragen. Hoch 6′ 7″ 6‴ br. 4′ 11″ 6‴.

Maria auf einem Throne sitzend, hält das auf ihrem Schoos stehende Christkind; beide blicken huldreich nach dem kleinen Tobias, der einen Fisch hält und vom Engel Raphael dem göttlichen Kinde empfohlen wird. Rechts steht bei seinem Löwen der h. Hieronymus, in einem grossen Buche lesend, in dessen Blätter auch das Jesuskind sein linkes Ärmchen hält, als habe es früher über eine Stelle mit dem Kirchenvater gesprochen und wolle nach Erhörung des Bittenden wieder darauf zurückkommen. Den Hintergrund bildet ein grosser Vorhang, rechts sieht man etwas Luft. Siehe I S. 213.

Nach Vasari könnte man glauben, Rafael habe dieses Altarblatt in Neapel gemalt: „fece a Napoli una tavola, la quale fu posta in S. Domenico nella Capella dov' è il Crocifisso che parlò a San Tommaso d'Aquino.“ Allein derselbe Schriftsteller sagt in seiner eigenen Lebensbeschreibung, dass „seit Giotto bis auf ihn nichts bedeutendes in Neapel sei ausgeführt worden, obgleich einiges von auswärts, wie die Altartafeln von Perugino und die von Rafael dahin seien gesendet worden.“ Hierdurch sind denn alle Zweifel beseitigt. Das herrliche Werk wurde im Jahr 1656 von Philipp IV König von Spanien erstanden und in der Lorenzkirche des Escurial aufgestellt [1]). Dort erhielt es nun wegen des Fisches, den der kleine Tobias hält, die Benennung „Madonna del pez,“ oder auch, da die Tafel aus fünf Bretern bestand, „el quadro de las cinco Tablas.“ Im Jahr 1813 nahmen die Franzosen auf ihrem Rückzug das Bild mit nach Paris, wo es durch Bonnemaison vom Holz auf Leinwand übertragen wurde. Da die Herstellung des Bildes bei dem Friedensschluss von 1815 noch nicht vollendet war, so wurde auf Verwendung des Herzogs von Wellington bis zum Jahr 1822 damit fortgefahren, und

1) Fr. De los Santos Description del real Monasterio del Escorial. Madrid 1681 p. 72 erwähnt dieses Bild im obern Kloster.

dann erst kam es mit den andern vier Rafaelischen Gemälden aus Spanien nach dem *Escurial* zurück. Ich sah es noch in seinem alten Zustande und bewunderte dessen Herrlichkeit, denn es ist in allen递ptheilen von Rafael selbst ausgeführt und von unnennbarem Zauber. Einer Herstellung bedurfte es allerdings, allein wie ich höre, wurde mit diesen Schätzen in Paris leichtsinnig zu Werke gegangen, so dass sie nicht nur theilweis verwaschen, sondern auch stark übermalt sind.

Was ich zur Erklärung des Bildes für nöthig erachtete, ist schon im ersten Theil S. 213 mitgetheilt. Hier muss ich nur der Sonderbarkeit halber eine eigene Auslegung erwähnen, welche Jos. Henry in einer besondern Abhandlung niedergelegt hat. Nach ihm bezögen sich die Figuren des h. Hieronymus und des kleinen Tobias auf die Frage, ob das Buch Tobias in die heiligen Schriften aufzunehmen sei, oder nicht. Der grosse Kirchenvater habe nun durch seine Beweisführung hauptsächlich dazu beigetragen, dass das Buch Aufnahme gefunden habe, wozu auf unserm Bilde das Christkind freudig seine Einwilligung gebe, indem es sich zum Tobias freundlich hinneige und mit seiner Hand in das vom Hieronymus gehaltene Buch greife. Maria aber, als Symbol der Kirche, zögere dagegen noch mit der Bestätigung, indem sie sich vom Kirchenvater abwende. Das Gesuchte der Auslegung und die dem Rafael ganz fremde Denkweise sind zu einleuchtend, als dass ich nöthig glaube obige Erklärung hier widerlegen zu müssen.

Eine andere Erklärung des Bildes erschien unter dem Titel: La Vierge au Poisson de Raphael, explication nouvelle de ce Tableau avec plusieurs dessins par P. C. Belloc. Paris et Lyon 1833. Die unbedeutende Abhandlung sucht hauptsächlich zu beweisen, dass die Darstellungen des Engels Raphael mit dem kleinen Tobias soviel als Schutzengel (ange gardien) bedeuten.

Kupferstiche: *Fernando Selma* 1782. fol. — *Francisco Bartolozzi.* sc. 4. — *A. B. Desnoyers* 1822. fol. — *Fred. Lignon* fec. 1822 fol. — Nach einer Zeichnung von *Chatillon* und unter seiner Aufsicht mit der Roulette. fol. — Der Um-

riss des Bildes und einzelne Theile in Kreidemanier erschienen in der: Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael etc. par M. *Emeric-David* etc. Paris 1822 chez M. Bonnemaison. — Landon N. 295.

Nur die Madonna mit dem Kind; von *Caronni*, mit Unterschrift: Mater amabilis. 4. — Desgleichen, das Kind auf einem Kissen von *Corn. Bus.* 8. —

Nach einer Zeichnung Rafael's in der Art des Marco da Ravenna, und Copie. Bartsch XIV N. 54. In der *Florentiner Sammlung* befindet sich ein Entwurf in Rothstein nach Modellen, ohne das Kind, dessen Originalität aber zweifelhaft ist. Verz. N. 121. Sicher unecht ist eine Zeichnung in Bister im Nachlass *Lawrence.*

Das Zimmer des Heliodor im Vatican.

Vom Jahr 1512 bis 1514.

Bekanntlich war dies Zimmer mit Gemälden von Pietro della Francesca und Bramantino ausgeschmückt, welche aber nach des Papstes Befehl heruntergeschlagen wurden, um den Schöpfungen Rafael's Platz zu machen. Welche Gegenstände sie enthielten, ist uns unbekannt; indessen wissen wir durch Vasari, dass sich auf denselben mehrere Bildnisse berühmter Personen befanden, wie die der Condottieri Francesco Carmagnuola und Niccolò Fortebraccio, des gelehrten Cardinals Bessarion, des durch seine grausame Zerstörung von Palestrina bekannten Cardinals Giovanni Vitellesco u. a. m. Rafael, bevor sie zerstört wurden, liess Copien davon verfertigen, welche durch dessen Schüler, Giulio Romano, in die Sammlung des Paolo Giovio zu Como kamen. So viel ich erfahren, befinden sie sich nun im Nachlass des Verfassers der Lebensgeschichte Leo's X, W. Roscoe aus Liverpool. Noch ist zu bemerken, dass Rafael die grau in Grau mit Gold gehöhten Einfassungen an der Decke stehen liess und nur die vier grossen Felder ausmalte. Um ihnen ein Ansehn grösserer Leichtigkeit zu geben, behandelte er sie gleich ausgespannten Tüchern. Rafael erhielt für die Malereien dieses Zimmers 1200 Ducaten in Gold. Siehe Rafael's Brief vom 1. Juli 1514 an seinen Oheim Ciarla: „Ho cominciato un' al-

tra Stantia per Sua Santità a dipignere, che montara 1200 Ducati d'oro." — Schon Mengs in seinen „Memorie sul Correggio" berichtet: „Raffaello da Urbino ebbe per le insigni opere delle camere Vaticane 1200 Scudi d'oro per ciascuna Stanza." Am 1. August 1514 erhielt er als Rest für das neue Zimmer eine Zahlung von 100 Ducaten. Dieses ergibt sich aus dem vom Cardinal von S. Maria in Portico (B. da Bibiena) geführten Buch: Entrata e uscita di tutti li danari . . . per la rev. fabbrica di S. Pietro etc., von welchem Alexander VII durch C. A. Dondini, Secretair der Baustätte, eine Abschrift machen liess, welche sich in der Bibliothek Chigi befindet und H. II. 22 gezeichnet ist. Siehe Pungileoni Elogio stor. di Raf. Santi p. 162.

Die ganze Decke ist gestochen von *Franc. Aquila* für seine Picturae etc. grosses Blatt.

101. Gott erscheint dem Noa.

Deckenbild.

Der ewige Vater schwebt auf zwei Engelknaben daher und scheint dem zur Erde in tiefer Verehrung niedergeknieten Noa einen Befehl zu ertheilen, vielleicht in Bezug auf die Sündfluth. Noa hat einen Knaben bei sich, zwei andere sind bei der Mutter, die in der Thür des Hauses steht und den jüngsten im Arm hält. Diese Darstellung wird seit Vasari öfters auch die Verheissung einer grossen Nachkommenschaft an Abraham genannt, oder, wie Montagnani will, der Ausgang Noa's aus der Arche. Allein keine der letztern Angaben genügt, da die drei Knaben eben so wenig auf Ismael und Isaac passen, als auf die drei erwachsenen Söhne Noa's, die beim Ausgang aus der Arche schon verheirathet waren. Ich kann keine andere Schriftstelle finden welche unserer Darstellung entspreche, als etwa folgende: „Noa aber fand Gnade vor dem Herrn und zeugte drei Söhne: Sem, Ham und Japhet," die Stammväter der ganzen nachsündfluthlichen Menschheit. Die Farben der Frescomalerei sind leider durch eine fehlerhafte Mischung des Bewurfs, gleich den andern der Decke, sehr verblasst. Siehe I S. 193.

Kupferstiche: Von *Franc. Aquila* für seine Picturae etc. — *Michel Corneille*. quer fol. — *S. Rouillemont*, Abraham béni dans sa posterité. quer fol. — *Johannes Alexander* 1717. radirt. quer fol. — Umriss von *Franc. Giangiacomo* — Landon N. 344.

Nach einer Zeichnung Rafael's in Höheformat gest. von *Marc Antonio*. Bartsch XIV N. 3, wo auch drei Copien, zwei von der Gegenseite, angegeben sind. — Nach einer Zeichnung, genau wie der Stich von Marc Anton in dem von Praun'schen Cabinet zu Nürnberg, gest. von *J. Th. Prestel* fol. — Radirt von *V. Denon* N. 4. fol. —

102. Das Opfer Abraham's.

Deckenbild.

Isaac wird auf einem von Steinen errichteten Altar von Abraham gehalten; indem dieser eben im Begriff ist, ihn Gott zu opfern, hält ein Engel seine Hand zurück. Ein anderer Engel, rechts, bringt herabschwebend einen Widder zum Opfern. Diese Art Engel in unangenehmer Verkürzung treffen wir öfters bei Rafael: zuerst finden wir sie in der Madonna del Baldachino, dann bei den Sibyllen in S. Maria della Pace, zuletzt in gegenwärtigem Bilde. Es ist diese Eigenheit um so auffallender, als Rafael sonst die Engel von so ausserordentlicher Einfalt und Schönheit darzustellen wusste. Siehe I S. 193.

Kupferstiche: *Hier. Cock* exc. 1552 Höheformat. kl. fol. — *P. Scalberge*. 1637. Gegenseite, Höheformat. kl. fol. — *Joh. Alexander* radirt 1718. quer fol. — *Franc. Aquila* für seine Picturae etc. — *H. Ferroni* rad. kl. Blatt. H. 6″ 10‴ br. 7″. — Umriss von *F. Giangiacomo*. — Landon N. 382.

Nach einer Zeichnung von *Agostino Veneziano*. Bartsch XIV N. 5. Irrig werden von ihm die drei Knechte als drei Kinder angegeben. Auch ist es ein Höheblatt, h. 10″ 5‴ br. 7″ 8‴.

103. Jacob sieht im Traum die Himmelsleiter.

Deckenbild.

Der Erzvater liegt schlafend zur Erde, indem ihm ein paar Steine als Ruhekissen dienen. Zwischen Wolken sieht

man eine Stiege, auf der fünf Engel auf- und niederwandeln, und oben in einer mit Gold gemalten Glorie Jehova mit ausgebreiteten Armen. Diese Composition ist die unbedeutendste von den vier Deckenbildern. Weit vorzüglicher hat Rafael denselben Gegenstand in den Loggien behandelt. Siehe I S. 194.

Kupferstiche: *J. Bos*, 1560, gezeichnet: Jacob b. b. incid. — *Joh. Alessandri.* 1718, radirt. quer fol. — *Franc. Aquila* für seine Picturae etc. — Umriss von *Franc. Giangiacomo.* — Landon N. 343.

104. Gott erscheint dem Moses im feurigen Busch.

Deckenbild.

Moses, noch Hirt, kniet, seine Hände vor das Gesicht haltend, vor dem feurigen Busch, aus dem der Herr aus Flammen, von Engeln und Seraphim umgeben, hervorschwebt. Eine herrliche Composition, die im Charakter grossartig wie von Michel Angelo, und in der Anordnung mit des Rafael eigenthümlichen Schönheitssinn entworfen ist. Auch in diesem Frescobild hat Rafael öfters die Lichter mit wirklichem Gold gehöht, namentlich im Feuer. Leider sind die Farben desselben gleich den übrigen der Decke durch eine verfehlte Mischung des Bewurfs sehr verblasst. Siehe I S. 194.

Kupferstiche: *Giov. Alessandri* 1718 radirt, quer fol. — *Franc. Aquila* für seine Picturae etc. — Umriss von *F. Giangiacomo.* — *G. Audran* mit einigen Abänderungen in seinem Alter gestochen. Hoch 20″ 1‴ br. 24″ 7‴. — Landon N. 383.

Ein prachtvoller Federentwurf zu Gott Vater mit den Engeln ist im Nachlass *Lawrence.* Facsimile in: The Italian School of design von *W. Y. Ottley.* Verz. N. 395.

Der kniende Moses, Fragment des Originalcartons in schwarzer Kreide ausgeführt und mit Weiss gehöht, ist im *Museum zu Neapel.* Verz. N. 162.

105. Heliodor aus dem Tempel getrieben.

Wandgemälde.

Heliodor, welcher den Schatz im Tempel zu Jerusalem rauben wollte, wird durch Gott gesandte Geister daraus vertrieben. Siehe 2. B. der Makkabäer Cap. 3 v. 23—28. Im Innern des Heiligthums sehen wir vor der Bundeslade und dem siebenarmigen Leuchter den Hohenpriester Onias mit dem Volke im Gebet, den Schutz des Allmächtigen anflehend, während schon rechts im Vordergrunde Heliodor mit seinem Raub durch einen himmlischen Reiter und zwei schwebende Jünglinge zur Erde niedergeworfen wird und seine Leute im Schrecken davonfliehen. Die linke Seite des Vordergrundes besetzt zum Theil das versammelte Volk, besonders mehrere durch den göttlichen Beistand angeregte Weiber. Ganz im Vordergrund sieht man den Papst Julius II, von Sesselträgern getragen, in erhabener Würde das Ereigniss betrachtend. In dem vordern Sesselträger erkennt man das Bildniss des berühmten Kupferstechers Marc Antonio Raimondi aus Bologna. Weniger sicher ist die Angabe, dass der ihm gegenüberstehende die Züge des Giulio Romano trage. Der vorn stehende junge Mann in des Papstes Begleitung hält nebst seinem Barett einen Zettel mit der Aufschrift: „Jo. Petro de Foliariis Cremonens.“ Giovanni Pietro de Foliari war Secretair der Memoriale im Dienste Julius II. Dass diese dem Gegenstand fremdartige Gruppe erst später von Rafael hinzugefügt wurde, als Anspielung auf die durch den Papst bewirkte Vertreibung der Usurpatoren aus verschiedenen Provinzen des Kirchenstaates, ist schon im ersten Theil des Werkes S. 194 angegeben worden. Auch verweise ich auf das, was daselbst über einen ersten Entwurf ohne jene Gruppe ist berichtet worden, und die Bemerkungen über den tiefen Ton des Bildes, der mit Rafael's vorübergehendem Streben, seine Portraite in der Art des Giorgione zu coloriren, zusammentrifft; hier will ich nur noch aufmerksam machen, dass Rafael mehr, als bis dahin geschehen, in dem Bilde des Heliodor die von Vasari gerühmte neue Manier der Malerei in Anwendung

gebracht, welche man auch die malerische nennt, da der breite flüssige Auftrag der Farben und die grössere Harmonie des Ganzen ein gewisses Übergewicht über die Strenge der Zeichnung erhielten.

Kupferstiche: Ohne den Papst und Gefolge, gez. von P. van Lint, gest. von *P. de Bailliu*, 2 Platten, oben eckig. gr. Format. — Wie oben von *Anonym* in 8. — Von dem Gemälde etwas abweichend, wahrscheinlich nach einer Zeichnung von Parmegianino, radirt von *And. Meldolla.* Links sein Name und RA. VR. Bartsch XVI p. 65. N. 67. — Wie das Bild: radirt von *Carlo Maratti.* 1. Abdrücke ohne Schrift. 2. si vendono da Arnoldo V. Westerhout. 3. si vend. da Vincenzo Billy in Roma. 2 Blätter, gr. Format. Bartsch XXI p. 94 N. 13. — *Franc. Aquila* für seine Picturae etc. gr. Blatt. — *Jac. Fricquet* exc. mit Dedication an C. Perrault. kl. quer fol. — *Joh. Volpato.* gr. quer fol. — *G. Mochetti.* kl. quer fol. — *Pietro Anderloni* 1832. gr. quer fol. — Umriss von *F. Giangiacomo.* quer fol. — Landon N. 62. Studien nach einigen Köpfen, Naturgrösse auf 2 Blätter in Kreidemanier gest. von *Demarteaü.*

Studien. Nach Bellori im Leben des Carlo Maratti besass dieser eine Zeichnung Rafael's zum Heliodor; vielleicht dieselbe jetzt im Cabinet des *Staatsraths von Savigny in Berlin.* Sie ist ein erster, von der Ausführung sehr abweichender Entwurf. Verz. N. 256.

Studium zu zwei der vordern Frauen in schwarzer Kreide, im Nachlass *Lawrence* in London. Fac Simile in Ottley's Italien School of design. Verz. N. 392.

Vasari erwähnt einige Bruchstücke des Cartons im Hause Francesco Massini zu Cesena; wahrscheinlich gehörten die zwei Engelsköpfe aus dem Carton dazu, welche aus der Sammlung Crozat in die von Mariette übergingen. Verz. N. 563. — So auch der Pferdekopf aus dem Carton, ehedem im Palast Albani in Rom, jetzt im Nachlass *Lawrence* in London. Verz. N. 393.

106. Die Messe von Bolsena.

Wandgemälde.

Dieses Bild befindet sich auf der mit einem Fenster nach dem Hof versehenen Wand. Über demselben ist dargestellt, wie an einem erhöhten Altar ein Priester im Bei-

sein des Papstes Urban IV das Messopfer zu Bolsena verrichtet, wo sich das Wunder soll ereignet haben, welches Anlass zum Frohnleichnamfest gegeben. Links das erstaunte Volk, rechts die Sesselträger des Papstes. Die ausführliche Beschreibung ist im ersten Theil S. 196 zu ersehen, wo ich auch das Wichtigste über die meisterhafte Ausführung der Malerei mitgetheilt habe; indessen füge ich hier noch folgendes bei: die Meisterschaft in der Behandlung des Frescomalens zeigt sich bei dem gründlichsten Studium auch noch dadurch, dass hier kein Strich umsonst ist, alle sind bedeutend und nach der Verschiedenheit der Gegenstände, die sie vorstellen wollen, besonders gehandhabt, wozu die portraitartig behandelten Stoffe, als Sammt, Tressen, Weisszeug der Chorhemden u. a. m. eigenen Anlass gaben. Alles dieses ist mit einer Leichtigkeit, mit einer aus Wissen und Können entstandenen Verwegenheit ausgeführt und in ein so harmonisches Ganze gebracht, dass auch hierdurch Rafael über allen Vergleich den ersten Rang in der Kunst der Frescomalerei erworben hat.

Unten an dem Fensterarchitrav steht die Inschrift: JVLIVS. II. LIGVR. PONT. MAX. ANN. CHRIST. MDXII. PONTIFICAT. SVI. VIIII.

Kupferstiche: Von *Franc. Aquila* für seine Picturae etc. gr. Blatt. — *Paolo Fidanza.* quer fol. — *Raph. Morghen.* gr. quer fol. Die ältesten und besten Abdrücke sind die, wo auf der rechten Seite in der Treppe über den Köpfen der Schweizer ein kleiner Bruch in der Platte sichtbar ist. — *Nic. Guidetti.* kl. quer fol. — Umriss von *F. Giangiacomo.* Roma 1809. — *Landon* N. 64.

Den Kopf des Cardinals *Rafaello Riario* hat *Paolo Fidanza* in seinen Têtes choisies etc. irrig als das Portrait des Fazio Santori da Viterbo herausgegeben; letzterer war Bischof von Cesena, wurde 1505 zum Cardinal erhoben und starb schon im Jahr 1510.

Studien. Eine leichte, erste Skizze zu einem Theil unserer Composition ist in der Sammlung des *Erzherzogs Karl* in Wien. Lith. von J. Pilizotti. Verz. N. 214.

Eine andere Zeichnung, die aber nicht echt ist, sah ich im Nachlass *Lawrence*. *C. Metz* in seinem Werk: Imitations etc. hat sie bekannt gemacht. Verz. N. 397 f.

107. Der Heerzug Attila's.

Wandgemälde.

Attila der Hunnenkönig, auf einem schwarzen Pferde mit weisser Blesse sitzend, kommt mit seinen wilden Völkerschaften verheerend durch Italien nach Rom gezogen [1]), als ihm plötzlich deren Schutzheilige, die Apostel Petrus und Paulus, drohend erscheinen und ihn, vom Schrecken ergriffen, bewegen dem Ansinnen des Papstes Leo I, Italien zu verlassen, Gehör zu geben. Attila, in der Mitte des Bildes, kommt an der Spitze seiner Horden von der Seite rechts; zwei Krieger zu Fuss, den Weg nach Rom zeigend, gehen ihm voraus, zwei Reiter mit wilden Pferden, von denen einer nach Art der Sarmaten auf der Trajanischen Säule mit einem gelb metallnen Schuppenpanzer bekleidet ist, sprengen auf dem Vordergrund einher, während unzählige andere mit Fahnen und Hörnern aus einer Bergschlucht hervorbrechen. Die Apostel, mit Schwertern versehen, schweben oben zur Seite links, über dem Papst, hier das Bildniss Leo's X, welcher in Ehrfurcht gebietender Ruhe und Würde auf einem weissen Zelter sitzt, den ein Reitknecht bei dem Zaum führt; im Costum der damaligen Zeit wird er von zwei Cardinälen, einem Kreuzträger und Kolbenträger und anderm Gefolge, sämmtlich Portraite, begleitet. Die Ausführung auch dieses Frescobildes ist meisterhaft, überaus lebendig in der Zeichnung und klar in der Färbung. Dass man in dem Kolbenträger (Mazziere) das Bildniss des Pietro Perugino erkennen will, ist eben so unbegründet als die Behauptung, dass Attila das Bildniss Ludwig's XII vorstelle. Indessen erscheint die Vermuthung, dass der dargestellte Gegenstand eine Anspielung sei auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien, welche Leo X durch die Waffen der Schweizer bewirkte, um so annehmbarer, als in dem von W. Roscoe III p. 399 bekannt ge-

1) Nach Gabriele Bertazzoli: Sopra il nuovo sostegno di Governolo, wäre Leo I dem Attila bis an den Fluss Oglio in der Nähe der Feste Governolo, oder Governo, wie sie Dante im 20 Gesang nennt entgegengegangen und hätte dort dessen Rückzug bewirkt.

machten lateinischen Gedicht des Gyraldus diese Begebenheit gleichfalls unter dem Bilde der Vertreibung der Hunnen durch den heiligen Leo besungen ward. Siehe I S. 199.

Kupferstiche: Von *Franc. Aquila* für seine Picturae etc. — *Sam. Bernard.* Gegenseite. kl. quer fol. — *L. Collignon.* kl. quer fol. — *A. Banzo.* quer fol. — *Joh. Volpato.* gr. quer fol. — *G. Mochetti.* kl. quer fol. — *Pietro Anderloni.* gr. quer fol. — *Franc. Giangiacomo* 1809. Umriss. — Landon N. 63. — Die Gruppe der beiden Soldaten im Vorgrund gest. von *A. Proccacini.* 8.

Eine schöne Zeichnung zum Gemälde, ohne den Papst mit seinem Gefolge, welche 1530 Gabriel Vendramini in Venedig, dann Carlo Maratti besessen, befindet sich jetzt in der *Pariser Sammlung.* Verz. N. 485. Gest. von einem *Anonymen* mit Dedication an die Königin Christine von Schweden, Angelica Renieri unterzeichnet. Gegenseite. hoch 13″ br. 23″. — Im Umriss vom Grafen *von Caylus.*

108. Die Befreiung Petri aus dem Gefängniss.

Wandgemälde.

Dieses Frescobild an der Wand, mit dem Fenster nach dem Belvedere zu, zerfällt in drei Abtheilungen: In der Mitte sehen wir hinter dem eisernen Gitter des Gefängnisses den Apostel Petrus in Schlaf versunken, von zwei Soldaten zu den Seiten bewacht, die aber im Stehen auch schlafen, während ein Engel in hellem Glanze zur Befreiung des Apostels herannaht und ihn weckt. Rechts neben dem Gefängniss kommt Petrus, vom Engel geführt, und durchschreitet gleichfalls die Wache zweier Soldaten, die sich quer auf die Stufen hingelegt haben. Links im Freien erblicken wir nochmals die vier Wächter bestürzt erwachend oder in Verwirrung herumlaufend über die Entweichung des Apostels. Während Rafael in den beiden ersten Darstellungen die Beleuchtung von dem Glanz des Engels ausgehen liess, zeigt er in der letztern die Beleuchtung durch eine Fackel, welche eine der Wachen hält, und die des Mondes an dem bewölkten Himmel. Ein Beweis, wie sehr der geniale Künstler alle die ihn umgebenden Gegenstände und Wirkungen beobachtete und in das Bereich der Kunst

einzuführen wusste. Auch in diesem Bilde ist die Behandlung meisterhaft, breit, leicht und geistreich. Siehe noch einige andere Bemerkungen über dasselbe im ersten Theil S. 198. Am Fenster steht folgende Inschrift: LEO. X. PONT. MAX. ANN. CHRIST. MDXIIII. PONTIFICAT. SVI. II.

Kupferstiche: *Franc. Aquila* in seinen Picturae etc. — *Joh. Volpato.* gr. quer fol. — *Pietro Ghigi.* 1816. kl. quer fol. — Landon N. 65.

In der Art des *Gaspar Reverdinus*, nur der mittlere Theil, kleines Blatt mit der Aufschrift: Petrus Apostolus ab Herode in carcerem etc. S. Heinecke N. 71. — Von dem Meister G D W, Gegenseite und von dem Bild etwas abweichend: Im Gefängniss sind keine Wächter; vor dem Gefängniss sind deren nur zwei schlafende und von denen im Gemälde etwas verschieden. H. 4″ br. 5″ 10‴.

Ein Entwurf zum Gemälde ist in der *Florentiner Sammlung*. Verz. N. 130.

Ein Studium zu einem der Wächter, aber von der Gegenseite in der Sammlung des *Königs von England*. Verz. N. 300.

109. Die Sockelbilder und allegorischen Figuren im Zimmer des Heliodor.

Der Sockel unter den Wandgemälden wird durch elf allegorische Figuren und vier Hermen, die als Caryatiden dienen, in verschiedene Abtheilungen getrennt; in diesen befinden sich unter einer fingirten Marmortafel kleine Bilder, die sich gleich den Figuren auf die Industrie des Kirchenstaates beziehen und eine Anspielung auf dessen Wohlfahrt sind. Sowohl die Caryatiden, grau in Grau ausgeführt, als die kleinen Bilder in Goldfarbe gemalt, haben sehr gelitten und wurden durch Carlo Maratti und seine Schüler in den Jahren 1702 und 1703 zum Theil ganz erneut; demohngeachtet erkennt man noch die Rafaelischen Anlagen in ihnen.

Den zwölf allegorischen Figuren werden folgende Namen beigelegt: die Religion, das Gesetz, der Friede, der Schutz, der Adel, der Handel, das Seewesen, die Schifffahrt, der Überfluss, die Viehzucht, der Ackerbau und die

Weinlese. Nach den italienischen Benennungen sind sie alle weibliche Figuren, welche stehend auf dem Kopf niedrige Capitäle haben, auf denen das umlaufende Gesimms zu ruhen scheint.

Kupferstiche: *Remy Vuibert*, 13 Blätter in gr. 8. — *Gérard Audran*, 13 Blätter in fol. 11 mit Telamonen und 2 mit 4 Hermen und dem Titel: Divers figures hieroglyphiques. — *Elis. Cheron*, 12 Blätter gr. 8. nebst Abbildung der Farnesischen Flora. — Von den Erben des *Hier. Wolff* in Augsburg, 13 Blätter in fol. — Landon N. 162, 163, 164 und 165.

Von der allegorischen Figur des Handels gibt es auch einen alten Stich in 8. Sodann von einem Schüler des *Marc Antonio* 5 Figuren, aber etwas abweichend, welche zu einer Folge von 24 Blättern von dem Meister KS gehören. Hoch 7″ br. 3″. Siehe F. Brulliot. Dictionnaire des Monogrammes etc. I. p. 363.

Die neun kleinen gelb in Braun gemalten Bildchen sind zwar von Maratti ganz erneut, indessen scheinen die Compositionen noch theilweis von Rafael herzurühren. Sie stehen in genauer Beziehung zu den allegorischen Figuren. Gest. von *Jo. Hieronymus Frezza* 1704. quer fol.

110. Die Fensterleibungen im Zimmer des Heliodor.

Auch die grau in Grau gemalten, mit Gold gehöhten Grottesken und die darin angebrachten kleinen Bilder in den Leibungen der beiden Fenster haben sehr gelitten, sind zum Theil unkenntlich oder neu gemalt, so dass eins der letztern selbst den Mann mit ehrnen Füssen aus der Apokalypse nach Albrecht Dürer's Holzschnitt zeigt. Nach einigen Überresten zu schliessen, enthielten sie aber folgende Gegenstände, welche Petrus Sanctus Bartolus unter den 15 Radirungen, die mit einer Dedication an D. Nicolo Simonelli begleitet sind, herausgegeben hat, als:

a. Joseph vor Pharao. Der König sitzt in der Mitte auf dem Thron, rechts kniet Joseph; bei ihm stehen noch vier Männer und gegenüber fünf andere.

b. Das rothe Meer. Links Moses mit dem Stab in das Meer schlagend. In der Mitte Pharao zu Pferde mit noch andern Reitern und Kriegern.

c. Moses empfängt die Gesetztafeln. Rechts zeigt er sie dem israelitischen Volke.

d. Die Verkündigung. Maria sitzt rechts an ihrem Bett, ein Buch auf dem Schoos; links kniet der verkündende Engel, einen Lilienstengel haltend. Die ursprüngliche Composition gibt uns wahrscheinlich der Stich von *Enea Vico* mit Maria am Betpult und dem schwebenden Engel. Bartsch XV p. 282. N. 2.

e. Ein Papst, der das Messopfer verrichtet, von vier Geistlichen umgeben.

f. Kaiser Constantin übergibt die Stadt Rom an den Papst Sylvester.

Die vier ersten Darstellungen sind schmal und lang, die beiden letztern der Quadratform näher.

Gemälde Rafael's unter Leo X in Rom ausgeführt.

Vom Jahr 1513 — 1520.

111. Portrait des Phädra Inghirami.

Auf Holz. Hoch 33″ 4‴, breit 23″.

Halbe Figur. Links gewendet, mit in die Höhe gerichtetem Blick; das rechte Auge schielt stark. Er hält in der Rechten eine Feder, um auf ein vor ihm liegendes Blatt Papier zu protocolliren, denn er ist hier als Secretair des Conclave, in welchem Leo X zum Papst erwählt wurde, dargestellt; als solcher trägt er auch ein rothes Kleid und eine rothe Mütze. Neben ihm, zu seiner Linken, liegt auf einem kleinen Pult ein aufgeschlagenes Buch, und vor ihm steht auf dem mit einem Teppich bedeckten Tisch ein rundes Tintenfass. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang. Wir sehen in ihm einen etwas feisten Herrn [1]), des-

1) Auf diese Wohlbeleibtheit spielt der Dichter Colocci (Op. lat. p. 56) in folgenden Versen an, welche dieser bei jenes im Jahr 1516 erfolgtem Tod durch einen unglücklichen Fall von seinem Maulthiere, das durch einen mit Büffeln bespannten Wagen scheu gemacht wurde, an Leo X richtete:

Hesterno, Leo, luce cum perisset
Orator gravis, et gravis poëta,
Haeredem sibi fecit ex deunce
Erasmum, Beroaldum ex triente,

sen Züge aber eine wissenschaftliche Bildung verrathen, wie denn auch seine weichen, fleischigen Hände zeigen, dass er nur die Feder zu führen gewohnt war. Die Beleuchtung im vollen Licht und die schöne Modellirung mit den zärtesten Übergängen erinnert auffallend an des Hans Holbein Behandlungsweise, zu der Rafael jedoch schwerlich durch ein Portrait unseres deutschen Meisters veranlasst werden konnte, war derselbe, wie angenommen wird, damals erst 15 Jahre alt. Die etwas flach gehaltenen und stark lasirten Nebendinge scheinen von der Hand eines Schülers ausgeführt. Dieses interessante Portrait ist nach der Wanderung in das Musée Napoléon jetzt wieder im *Palast Pitti* aufgestellt. Siehe I S. 211.

Kupferstiche: *Th. della Croce.* fol. — *T. ver Cruys.* fol. für die Raccolta etc. — beide Stiche von der Gegenseite. — Im Manuel du Musée français N. 19 und nicht N. 28, welches den Cardinal Bibiena vorstellt.

112. Die Propheten und die Sibyllen.

Frescogemälde in S. Maria della Pace zu Rom.

Die erste Capelle rechts in jener Kirche liess der reiche Kaufmann aus Siena, Agostino Chigi, auf seine Kosten ausschmücken, und gab dem Rafael den Auftrag, auf der Wand über dem Bogen, der zum Altar führt, vier der Propheten und eben so viele der Sibyllen in Fresco darzustellen. In der obern Abtheilung, die in der Mitte ein Fenster hat, sehen wir auf jeder Seite zwei Propheten, von denen der eine steht, der andere sitzt, hinter ihnen ein halberwachsener Engel, und oben noch ein schwebender Engelknabe. Auf der Seite links sitzt der jugendliche Prophet Daniel, eine Tafel haltend und begeistert nach derje-

Ex semisse Juvencium; Camillo
Nepoti reliquum reliquit assis.
Is vero tumulum replevit unus,
Posteros monumenta ne sequantur.

Filippo Beroaldo war des Fedra Inghirami Nachfolger im Amte der Vaticanischen Bibliothek.

nigen schauend, welche David, gleich einem Priester gekleidet, hält. Auf ihr steht die Inschrift: RESVRREXI. ET. ADHVC. SVM. TECVM. Hinter ihnen steht ein Engel im Ausdruck der Bewundrung, und in der Höhe schwebt ein Engelknabe. — Gegenüber auf der Seite rechts steht der Prophet Jonas mit zum Himmel gerichtetem Blick und neben ihm sitzt Hosea nach der Inschrift der von ihm gehaltenen Tafel weisend, welche also lautet: SVSCITABIT. EVM. DEVS. POST. BIDVM. DIE. TERTIA. Hinter ihnen steht ein nach oben zeigender Engel und über ihnen schwebt noch ein Engelknabe. Chasteau, in seinem Kupferstich nach diesen Propheten, hat den letzteren Habacuc genannt; allein der Text, aus dem ersten Briefe Pauli an die Corinther Cap. XV, v. 4 genommen, bezieht sich auf die Stelle im Propheten Hosea Cap. VI, v. 3. Wenn nun hier der dritte Tag der Auferstehung auch nicht angegeben ist, so hatte doch wahrscheinlich Paulus zu den Füssen Gamaliel's eine andere Lesart gehört, welche sich noch im Buch Midrace des Rabbi Moses Addrascian und dem Buch Messilta aufbewahrt findet. Darin wird gesagt, dass jener dritte Tag des Jonas sich auf den dritten Tag des Messia beziehe. Diese Erklärung erhielt Pungileoni durch Cavaliere Drack und theilte sie in seinem Elogio stor. di Timoteo Viti p. 27 mit. Siehe I S. 190.

Was nun die Ausführung anbelangt, so ist dieselbe weit geringer, als diejenige der sich unmittelbar darunter befindlichen Sibyllen; denn ist es auch keinem Zweifel unterworfen, dass die Erfindung, und selbst die Cartons zu den Propheten dem Rafael angehören, so ist doch die Ausführung in Fresco so schwach, die Wirkung so zerstreut, die Farben sind so gequält und unsicher aufgetragen, dass man sogleich an die Aussage des Vasari erinnert wird, Timoteo Viti habe seinem grossen Landsmanne an dem Frescobilde in S. Maria della Pace geholfen. Er spricht sich zwar nach dunkeln Erinnerungen und verwirrten Nachrichten, selbst verwirrt und sich widersprechend darüber aus, denn im Leben Rafael's schreibt er das Gemälde demselben nicht allein zu, sondern sagt selbst, dass

die Frescobilder der Sibyllen unter den schönen Werken des Meisters das schönste seien, was er je in seinem Leben gemalt habe. Ganz abweichend berichtet er dann im Leben des Timoteo Viti, wo er sagt, dass, nachdem derselbe einige Zeit in Rom bei Rafael zugebracht, solche Fortschritte gemacht habe, dass er mit ihm in der Kirche S. Maria della Pace habe arbeiten können, und von seiner Hand und Erfindung seien die von allen Malern so hoch geschätzten Sibyllen. Dieses bestätigten Einige, die sich noch erinnerten ihn dort an der Arbeit gesehen zu haben; auch die Cartons befänden sich noch bei seinen Erben. Beide Angaben erweisen sich zwar als richtig, nur machte Vasari in der letzten Stelle eine irrige Anwendung; denn Timoteo malte wirklich an den Frescobildern in S. Maria della Pace, aber nicht die herrlichen Sibyllen, sondern die Propheten; die Cartons der erstern hatte er aber wahrscheinlich von dem liebenswürdigen Rafael als eine Freundschaftsgabe erhalten, denn späterhin befanden sie sich im Besitz des Herzogs von Urbino. Dieses berichtet Gaspare Celio, Memoria fatta delli nomi degli artefici delle Pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma. Napoli 1638 in 18., wo er sagt: „Die Propheten und Sibyllen sind von N. aus Urbino, von dessen Hand die Cartons jener Sibyllen sich in der Guardaroba zu Urbino befinden.“ — Hinsichtlich des Jahrs, in welchem jene Frescobilder ausgeführt wurden, erhalten wir dadurch genügende Auskunft, dass wir genau wissen, zu welcher Zeit Timoteo Viti von Urbino abwesend war: Pungileoni im Leben dieses Malers p. 105 zeigt durch verschiedene Zahlungen, die jener entweder persönlich oder durch seine Frau Hieronyma während der Jahre 1510 bis 1520 an eine Brüderschaft machte, dass er vom November 1510 bis Juli 1511, sodann vom März 1512 bis September 1513, zuletzt das ganze Jahr 1514 bis zum 1. Mai 1515 sich nicht in seiner Vaterstadt befand; von da an treffen wir ihn aber bis zum Jahr 1520 fortwährend daselbst. Da nun nicht angenommen werden darf, dass die Fresken für die Capelle Chigi vor dem Jahr 1514 ausgeführt wurden, so ergibt sich, dass

des Timoteo Viti Anwesenheit in Rom und seine Arbeit mit Rafael in das Jahr 1514 fallen. Auch hatte Rafael bereits am 1. August dieses Jahrs das Zimmer des Heliodor vollendet, wie dieses sich aus der Restzahlung von 100 Ducaten ergibt, die ihm für das Zimmer gemacht wurde; es blieb ihm daher noch volle Zeit, nachdem Timoteo Viti den obern Theil mit den Propheten gemalt hatte, nun den untern mit den Sibyllen in demselben Jahr auszuführen. Dass indessen die weitere Vollendung der Capelle Chigi in S. Maria della Pace erst weit später fällt, erhellt aus dem Testament des Agostino Chigi vom 18. August 1519, worin er folgende Verfügung trifft: „Item voluit, quod capella sita in ecclesia sanctae Mariae de Pace per dictum testatorem similiter incoepta, sumptibus ipsius testatoris perficiatur, et illi dentur quadraginta ducati de redditu singulis annis.“ Die Capelle wurde jedoch noch in demselben Jahr von ihm selbst vollendet, da er erst am 10. April 1520 starb. Dieses bezeugt die noch vorhandene Inschrift, nach welcher sie im Jahr 1519 eingeweiht wurde. Sie lautet wie folgt: AVGVSTINVS. CHISIVS. SACELLVM. RAPH. VRBIN. PRAECIPVO. SIBYLLAR. OPERE. EXORNATVM. D. D. M. AC. VIRGINI. MATRI. DICAVIT. A. MDXIX. EIDEM. ANNVA. SCVTA. L̄ LEGAVIT . . .

Das Frescogemälde unter den Propheten, über dem Bogen des Eingangs zur Capelle, enthält vier Sibyllen und sieben Engel. Links sitzt die Cumäische Sibylle mit aufgehobener Rechten eine Pergamentrolle haltend, welche der über ihr schwebende Engel öffnet. Sie enthält in griechischer Sprache den Spruch: „Die Wiederauferstehung der Todten.“ Dieser zur Seite sitzt auf den Bogen gelehnt die Persische Sibylle und verzeichnet auf eine ihr von einem Engel dargereichte Tafel den Spruch: „Er wird haben das Schicksal des Todes.“ Ein kleiner Engel, eine Fackel auf der Achsel tragend, kniet über dem Schlussstein. Auf der Seite rechts, ihm zunächst sitzt ein Engel, welcher auf eine von ihm gehaltene Tafel zeigt, mit der Inschrift: „Der Himmel umschliesst der Erde Gefäss.“ Nach dieser blicken die beiden Sibyllen rechts, von denen die junge Phrygische sich stehend an den Bo-

gen lehnt, die alte Tiburtinische dagegen an dem Ende des Bildes sitzt. Zwischen beiden steht ein kleiner Genius, sich auf eine Tafel stützend, mit der Inschrift: „Ich werde öffnen und auferstehen.“ Und über der letztern schwebt noch ein Engel mit geöffneter Pergamentrolle, worauf aus Virgil's vierter Ecloge folgende Stelle des siebenten Verses steht: „Schon ein neues Geschlecht.“ Den Hintergrund bildet, wie bei den Propheten, eine dunkel gehaltene Architektur, so dass die Figuren sich, der allgemeinen Wirkung nach, leuchtend absetzen. Siehe I S. 190.

Die herrlichen Gestalten der Sibyllen sind auch auf das meisterhafteste ausgeführt und es kann bei Kunstverständigen keinem Zweifel unterworfen bleiben, dass nur Rafael's eigene Hand sie hervorgebracht. In gewisser Beziehung stehen sie den drei Cardinaltugenden in der Stanza della Segnatura nahe, allein sie sind noch freier und doch mit gleicher Sorgfalt behandelt; in der Wirkung von grösserer Kraft und Haltung, in der Färbung tiefer und glühender. Wenn nun Vasari behauptet, dass Rafael diese Sibyllen gemalt habe, nachdem er die Malereien des Michel Angelo in der Capelle Sixtina gesehen, und plötzlich seine Manier geändert und ihr mehr Grandiosität gegeben, so ist zwar ersteres unbezweifelt richtig, allein in letzterer Hinsicht ist nur im Allgemeinen zuzugeben, dass des Michel Angelo grossartige Darstellungsweise auf die Entwicklung von Rafael's Talent einwirkte, ohne dass er deswegen seine Individualität aufgegeben und etwas ihm fremdartiges angenommen hätte. Ja, grade diese Propheten und Sibyllen beweisen dieses auf eine schlagende Weise, da sie des Rafael Genius durch und durch, aber im Geringsten keine Nachahmung nach Michel Angelo zeigen. Ein grober Verstoss ist eine andere Angabe, welche noch zuletzt Carlo Fea in seinen Notizie intorno Raffaele Sanzio etc. Roma 1822 p. 2 wiederholt, dass Rafael nämlich seine Sibyllen denjenigen nachgeahmt habe, welche sich in der Kirche S. Francesco zu Assisi, angeblich vom Ingegno gemalt, befinden; während doch nach dem noch vorhandenen Contract und den Zahlungsbescheinigungen diese Malereien von Adone

Doni, einem Zeitgenossen des Vasari, herrühren, welcher noch um 1580 im Geschmack der spätern Nachahmer des Michel Angelo arbeitete.

Noch bleibt mir eine von Cinelli in seinen Belezze di Firenze, Ausgabe von 1677 p. 277 in Bezug auf unser Gemälde erzählte Anekdote zu berichten. Er sagt nämlich: „Rafael aus Urbino hatte für Agostino Chigi in S. Maria della Pace, einer Kirche in Rom, einige Propheten und Sibyllen mit Engeln gemalt, wofür er auf Abschlag 500 Scudi erhalten hatte. Eines Tages nun verlangte er auf eine höfliche Weise vom Cassir des Agostino (Giulio Borghesi) den Rest des Geldes, welches er für seine Arbeit glaubte verdient zu haben. Hierüber erstaunte der Cassir sehr, da er meinte, dass schon mehr als hinlänglich mit der bezahlten Summe die Mühe belohnt sei, und liess die Worte unbeachtet; worauf Rafael erwiderte: Lasst von einem Sachverständigen die Arbeit schätzen, und ihr werdet dann sehen, wie billig meine Forderung ist. Da nun der Cassir wusste, dass der Buonarroto die Sache vortrefflich verstehe, und dass es sich oft ereigne, dass aus Ehrgeiz oder Neid der Preis eines Gemäldes geschmälert wird, so ersuchte er diesen mehrmals, dass es ihm doch gefallen möge sich auf die Stelle zu begeben, um des Rafael Figuren zu schätzen. Endlich ging Michel Angelo, vom Cassir begleitet, in die Kirche; und da sie nun standen das Werk zu beschauen, blieb er lange, ohne ein Wort zu sagen, den Blick stets nach dem Frescobild gerichtet, das in der That bewundrungswürdig und ausserordentlich ist, und betrachtete aufmerksam die grosse Kunst. Als er nun vom Cassir dazu aufgefordert wurde, sagte jener, mit dem Finger auf eine der Sibyllen deutend, dieser Kopf ist 100 Scudi werth. — Und die andern? fragte darauf der Cassir. Die andern sind nicht weniger werth, erwiderte Buonarroto. Als dem Agostino dieser Ausspruch berichtet wurde, denn viele Leute befanden sich zu jener Zeit in der Kirche, wollte er alles genau vom Cassir erfahren, und unterrichtet, liess er für jede Figur ausser den 500 Scudi für fünf Köpfe noch 100 Scudi für einen jeden der andern Figuren hinzufügen, und

sagte demselben: Trage dieses zu Rafael, als den Betrag für die Köpfe, die er gemalt hat, und betrage dich freundlich, auf dass er damit zufrieden sei; denn wollte er sich auch noch die Gewänder zahlen lassen, so würden wir wahrhaftig zu Grunde gehen."

Die Malereien hatten schon früher gelitten, daher sie nach einer eigenhändigen Notiz vom Papst Alexander VII, unter Aufsicht des Cav. Fontana, um die Jahre 1656 bis 1661 wieder hergestellt wurden. Eine zweite sorgfältige Auffrischung erhielten sie in unsern Zeiten durch Palmaroli. Siehe Carlo Fea, Prodromo delle scoperte delle antichità di Roma. 1816 p. 43.

Kupferstiche nach den Propheten: G. Cortois delin. *G. Castellus* Gallus fec. Romae 1660. G. Chasteau excudit. etc. Rue S. Jacques. 2. Abdrücke oben viereckt, Jonas Coypel ex. Zwei Blätter in fol. ohne die schwebenden Engelknaben. — *Sal. Cardelli* Alexandri I pensionarius sculp. grosses quer fol. Blatt mit dem Fenster in der Mitte, das als Feld für eine Inschrift benutzt ist. — Landon N. 131.

Kupferstiche nach den Sibyllen: Von einem *Schüler des Marc Antonio* nur die vier Sibyllen in Wolken sitzend. 2 Blätter in 4. Bartsch XV p. 48. N. 5 und 6. Die Dialektik und die Logik, die Theologie und Metaphysik genannt. — *Joh. Volpato* sculpsit Romae 1772 für die Scuola Italiana von Hamilton. quer fol. — *Ferd. Ruschweyh.* kl. quer fol. — *M. F. Dien.* quer fol. — Landon N. 187.

Der über dem Schlussstein kniende kleine Genius mit der Fackel. Zu seinen Füssen sind drei Würfel. Von einem Anonymen. Am Rande steht: Et venit illuc etc. und links in der Ecke: Raphael Sanctius Urbinas pinxit. Er gehört zu einer Folge von 6 kleinen Blättern, immer mit einem Engelknaben, aber nur der eine ist nach Rafael —

Die Sibylla Cumana. Gegenseite, alt ital. Stich AL. F. gezeichnet. Schlecht in 8. Siehe Brulliot Dictionnaire I p. 47. N. 350. — Die Sibylla Tiburtina. Gegenseite, gest. von *Joh. Episcopius.* Irrig dem Michel Angelo zugeschrieben.

Zeichnungen zu den Propheten und Sibyllen.

a) Entwurf in Rothstein zum Propheten Daniel und zwei Engelknaben. In der *Florentiner Sammlung.* Verz. N. 106.

b) Jonas und Hosea, nebst dem hinter ihnen stehenden Engel, letzterer unbekleidet. Entwurf mit der Feder in Sepia schattirt und mit Weiss gehöht. kl. fol. Aus den Samml. C. Jennings und R. P. Knight. Ich kenne von dieser Zeichnung nur ein gutes Facsimile von *C. Metz*, wie es scheint.

c) Die Sibylla Tiburtina, Entwurf in Rothstein in der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien. Gest. von *Ferd. Ruschweyh* 1806. Verz. N. 204.

d) Die Sibylla Cumana, nebst dem schwebenden Engel. In Rothstein entworfen. In der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien. Verz. N. 205.

e) Studium zu einem schwebenden Engel, in Rothstein. In der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien. Verz. N. 206.

f) Die Sibylla Phrygia. Entwurf in Rothstein. Im Nachlass *Lawrence* in London. Verz. N. 372.

Padre Resta in einem Brief an F. N. Gabburri sagt, dass er die eine Hälfte der Composition der Sibyllen in Nürnberg, die andere in Messina erstanden habe. Er glaubte die Zeichnungen Original; da ich aber aus Erfahrung weiss, wie oft er sich in seinem Urtheil geirrt, so lasse ich diese Angabe dahingestellt. Siehe Lettere pittoriche II p. 112.

Auch Richardson's Vater soll eine Zeichnung zu der Composition der Sibyllen besessen haben. Siehe Traité etc. III p. 158. Vielleicht ist es dieselbe, welche man jetzt in *Christ-Church-College zu Oxford* aufbewahrt. Sie ist in Bister ausgeführt und mit Weiss gehöht und sosehr überarbeitet, dass von der ursprünglichen Zeichnung nichts mehr zu erkennen ist. Ich halte sie aber nicht für Original.

113. Galathea.

Frescobild in der Farnesina.

Galathea, auf dem Meer einherfahrend, steht in einer Muschel und hält die Zügel zweier davor gespannter Delphine, welche ein neben ihnen schwimmender Amor leitet. Links zur Seite umfasst ein Wassermann eine auf seinem Rücken sitzende Nymphe, und hinter ihm sieht man ein Seepferd von einem Jüngling beritten, der auf einer Muschel bläst. Rechts ein Triton mit einer Trompete, und ein Wassercentaur, der mit einer ihn umhalsenden Nymphe auf dem Rücken durch die Fluthen zieht. Drei Amorinen in den Lüften schiessen ihre Pfeile ab, und ein vierter, in

dem Gewölke halb verborgen, hält den Vorrath an Pfeilen. Dieses noch wohlerhaltene Frescobild mit lebensgrossen Figuren malte Rafael in dem Saal des Hauses von Agostino Chigi, jetzt die Farnesina genannt, da es durch ein Decret Gregor's XIII vom 24. April 1580 zur Tilgung von Schulden öffentlich verkauft und vom Cardinal Alessandro Farnese erstanden wurde [1]). Durch Erbschaft ist es jetzt im Besitz des Königs von Neapel. Das herrliche Gemälde wurde fast ganz von Rafael's Hand ausgeführt, nur der vordere Triton mit der Nymphe links lassen einigen Zweifel. Sonst ist es eben so reizend durch die Lebendigkeit der Darstellung, als durch die Schönheit und die Grandiosität der Zeichnung und der Charaktere. Die Formen des Nackten sind, wie bei den Sibyllen, vielmehr mächtig, denn zierlich; dagegen die Färbung klar und heiter, wie es dem Gegenstande angemessen ist. Denn in diesem Bilde sehen wir den Sieg der höhern Schönheit und einer dem Himmel zugewendeten Seele über üppige Fülle und Lust, oder den Triumph des psychischen Lebens über das sinnliche. Dass Rafael durch die Erzählung vom Cyclopen des Philostrat zu seiner Darstellung dürfte veranlasst worden sein, habe ich schon im ersten Theil S. 229 zu erwähnen Gelegenheit gehabt; so wissen wir auch durch den schon mitgetheilten Brief Rafael's an den Grafen Castiglione, worin jener von seiner Galathea sagt, dass er, aus Mangel eines schönen Modells, sich dabei eines gewissen Ideals der Schönheit bedient habe, dass unser Gemälde nicht später als im Jahr 1514 kann entstanden sein. Denn Rafael theilt darin dem Grafen seine Ernennung zum Baumeister von S. Peter mit, was in jenem Jahr erfolgte. Auch glaube ich sie, dem Cha-

1) Bayle, Dictionnaire Art. Chigi, Richardson, Traité de la peinture II p. 46 und Bossi in den Noten zu Roscoe geben irrig an, dass Paul III, ein Farnese, den Erben des Agostino Chigi das Haus gewaltsam entwendet habe, um es mit seinem Palast zu vereinigen. Carlo Fea, Notizie intorno Raffaele etc. p. 5 zeigt aber die Unrichtigkeit jener Angabe. Die Chigi wollten zwar den Verkauf nicht ratificiren und es vergingen zehn Jahre darüber, ehe Alessandro Chigi ums Jahr 1590 darein willigte.

rakter der Zeichnung nach zu urtheilen, nicht früher als um diese Zeit entstanden und die von Pungileoni p. 104 beigebrachten Beweisgründe, dass das Bild schon im Jahr 1511 ausgeführt war, sind vielmehr ein Beweis dagegen. Er gibt nämlich Auszüge aus zwei Gedichten, das eine von Aegidius Gallus vom Jahr 1511, das andere von Blosio Palladio von 1512, worin diese Freunde des Agostino Chigi die Malereien in seinem Hause besingen; sie erwähnen in denselben aber nur der Juno, der Venus und anderer Gottheiten, nie aber der Galathea; daher unzweifelhaft ihre Beschreibung sich auf die Deckenbilder des Saales, von Baldassare Peruzzi, die Mythe der Medusa und anderer Gottheiten darstellend, bezieht. Denn dass die Galathea eigentlich die Amphitrite nach der Schilderung des Apulejus darstelle, wie in der Schrift des Markgrafen Hans von Würzburg: Alcune riflessioni d'un Oltramontano su la creduta Galatea di Raffael d'Urbino. Palermo 1816, angegeben wird, dagegen streitet die Benennung von Rafael selbst, so einleuchtend auch sonst die angegebenen Gründe erscheinen. Eben so irrig ist die Annahme desselben Schriftstellers, als falle die Entstehung unseres Gemäldes nach Vollendung der Deckenbilder mit der Fabel der Psyche und des Amor in demselben Hause. Was indessen die Meinung anbelangt, dass wie letztere Darstellungen die himmlischen Begebenheiten, so in unserm Bilde ein neuer Cyclus von Rafael begonnen worden sei, worin er die tellurischen Begebenheiten der Fabel habe zusammenfassen wollen, so hat diese Ansicht viel Anziehendes und erscheint um so wahrscheinlicher, als es sicher Rafael's Absicht nicht sein konnte, nur ein vereinzeltes Bild in dem in mehrere Felder eingetheilten Saal auszuführen. Indessen könnte man auch die Vermuthung unterstützen, dass, da die Darstellung der Galathea der Erzählung des Philostrat vom Cyclopen entlehnt ist, Rafael vielleicht eine Folge der von jenem Schriftsteller erwähnten Gegenstände auf die Wände des Saales habe ausführen wollen.

Kupferstiche nach der Galathea: Von *Marc Antonio*, Bartsch XIV N. 350, wo auch zwei Copien angegeben sind. —

Der Kupferstich von Marc Antonio in der Wiener Bibliothek, dessen Umrisse mit der Feder berichtigt sind und im Modellirten mehr ausgeführt ist, darf nicht als eine Correctur von Rafael angesehen werden, da die dabei befolgte Behandlung von der seinigen zu sehr abweicht, auch der Kupferstich nie diese Nachhülfe erhielt. — *Marco da Ravenna.* Bartsch XIV N. 351. — *Pauli Gratiani* formis Roma 1582. fol. — *Heinr. Golzius* 1592. gr. fol. — *Nic. Bocquet.* gr. fol. — *Nic. Dorigny* 1693. gr. fol. — *Dom. Cunego* 1771. fol. für die Scuola Italiana von Hamilton. — *J. T. Richomme* 1820. fol. — *Ant. Ricciani*, Napoli 1827. fol. — Landon N. 321.

Nur der den Delphin leitende Amorin von *Con. Ulmer.* 1806. 4. — Derselbe von *E. Scheffer.* 4. beides Nachstiche nach Golzius. Der Kopf der Galathea von *Preisler.*

Die von *B. Picart* aus dem Cabinet Vilenbrock publicirte Zeichnung der ganzen Composition und die von Longhena p. 713 erwähnte eines Tritonen und einer Nereide in der *Akademie zu Venedig* sind beide apokryph.

114. Portrait des Giuliano de' Medici.

Geb. 1479 † 1516.

Giuliano war der jüngste Bruder Leo's X, hielt sich längere Zeit am Hof des Herzogs Guidubaldo von Urbino auf und wird vom Grafen Castiglione (im Cortegiano) als ein Mann geschildert, der sich eben sosehr durch Liebe zu den Wissenschaften, als durch einen edeln Charakter und feine Sitten ausgezeichnet. Als die Medici im Jahr 1512 wieder nach Florenz zurückkehrten, übertrug ihm sein älterer Bruder, der Cardinal Giovanni, die Regierung des Staats. Er fühlte indessen bald, dass es seinem friedliebenden Wesen zu schwer falle, die sich feindlich gegenüberstehenden Parteien im Zaum zu halten, oder zu beschwichtigen, übergab daher seinem Neffen Lorenzo, des Pietro Sohn, die Regierung und ging nach Rom, wo er, als Generalcapitain der Kirche, den Oberbefehl der päpstlichen Truppen führte. In der Lombardei erwarb er beträchtliche Besitzungen, vermählte sich mit Filiberta, Schwester des Herzogs von Savoyen, und erhielt vom König Franz I den Titel eines Herzogs von Nemours. Seine schwächliche Gesundheit bewog ihn endlich sich nach Fiesole in ein Kloster zurückzuziehen, wo er im Jahr 1516 starb. Sein Grabmal

in der Sacristei der Kirche S. Lorenzo zu Florenz ist eins der herrlichsten Werke von Michel Angelo.

Durch Vasari wissen wir, dass Rafael sowohl des Giuliano, als auch des Lorenzo Bildniss malte; er rühmt an ihnen das vorzügliche Colorit und sagt, dass sie sich zu seiner Zeit bei den Erben des Ottaviano de' Medici befänden. Wohin sie seitdem gekommen, darüber schweigen alle Nachrichten; nur soviel habe ich erfahren, dass ein ganz ähnliches Bild wie nachfolgend beschriebene Copie, vor einigen Jahren aus dem Hause Gaetano Capponi in Florenz an einen Ausländer verkauft wurde. Jene Copie nach Rafael's Portrait des Giuliano, in der *Florentiner Gallerie* befindlich, wird im Inventarium der Kunstgegenstände in der Tribune von 1635 dem Vasari, jetzt aber, wie mir scheint, mit mehr Recht dem Alessandro Allori zugeschrieben. Es ist ein Brustbild, fast von vorn gesehen, etwas links gewendet. Die Medicäischen Familienzüge sind unverkennbar. Giuliano trägt einen kurzen Bart; sein Haar, in ein gelbes Netz gebunden, bedeckt ein schwarzes Barett mit drei goldnen Spangen und einem angehefteten Zettel; der Hals ist bloss; über eine scharlachrothe Weste und ein schwarzes Kleid trägt er ein weites Oberkleid von grauem Damast mit braunem Pelz besetzt. Seine Rechte, die sich auf die Linke stützt, hält ein zusammengelegtes Blatt Papier. Der Hintergrund ist grün. Beiliegend gebe ich auf Tafel VII eine von *Ludwig Gruner* gestochene Abbildung des Portraits, mit dem Wunsche, dass sie zur Auffindung des Originals Veranlassung geben möchte.

Rafael hatte zu zwei verschiedenen Zeiten Gelegenheit, des Giuliano Bildniss zu malen: Einmal als er im Jahr 1513 seinen Bruder, den Papst Leo X, in Rom besuchte und unter grossen Feierlichkeiten in die Rechte eines römischen Bürgers aufgenommen wurde; dann im Jahr 1514, als er sich mit seinem Neffen Lorenzo daselbst befand. Von Leonardo da Vinci haben wir folgende Notiz, die sich auf dem ersten Blatt des Codex X befindet „der herrliche (il magnifico, wie man ihn zu nennen pflegte) Giuliano de' Medici reiste am 9. Januar 1515 bei Tagesanbruch von Rom

ab, um in Savoyen seine Gemahlin zu heirathen. An demselben Tag starb der König von Frankreich.“ (Er starb am 1. Januar, Leonardo aber erfuhr wahrscheinlich die Nachricht erst am 9. Januar.)

Eine Copie unseres Portraits in Fresco gemalt, aber nur der Kopf, befindet sich, ich weiss nicht woher, in der Sammlung des *Cav. Vincenzo Camuccini* in Rom, wird aber irrig für das Bildniss des Marc Antonio Raimondi gehalten.

115. Portrait des Lorenzo de' Medici.

Geb. 1492 † 1519.

Er war des Pietro de' Medici Sohn, und führte, aber ohne Ruhm, nach des Giuliano freiwilliger Resignation, die Regierung von Florenz. Durch seine Vermählung mit Magdalena de la Tour von Boulogne ward er mit dem königlich französischen Hause verwandt. Die Geburt seines einzigen Kindes, Cattarina de' Medici, die nachmalige Gemahlin Heinrich's II Königs von Frankreich, kostete der Mutter das Leben. Auch Lorenzo starb wenig Tage darauf an einer Krankheit. Sein Grabmal von Michel Angelo steht gegenüber dem seines Oheims Giuliano. Siehe I S. 258.

Wohin das von Rafael gemalte und von Vasari erwähnte Portrait des Lorenzo gekommen ist, darüber habe ich nichts mit Sicherheit erfahren können. Ein Portrait des Lorenzo de' Medici, welches aus der Erbschaft des Tragikers Alfieri in Florenz an den Maler *Franc. Xaver Fabre in Montpellier* und von ihm in das dortige Museum gelangte, wird von Einigen für das fragliche Bildniss gehalten; Andere zweifeln daran, namentlich will man es in Florenz nicht zugeben. Ich habe es nie gesehen.

Im Museum Fabre in Montpellier ist noch ein anderes Portrait eines bärtigen Mannes auf Leinwand gemalt, welches gleichfalls dem Rafael zugeschrieben wird. Es befand sich bis zum Jahr 1824 in einer Villa bei Siena, und wurde mit andern Bildern von geringem Werth einem Florentiner Maler, welcher die Zimmer jener Villa decorirt hatte, an Zahlungsstatt gegeben. Herr Fabre erstand es um einen geringen Preis, worüber es nachher zu manchen Mishellig-

keiten kam, da der neue Besitzer grossen Lärm von seiner Erwerbung machte und der Florentiner Maler sich verkürzt glaubte.

Noch erwähne ich hier ein Portrait, welches am 30. März 1826 in Paris als ein Bildniss eines der Medicäer versteigert wurde. Der Mann in rothem, zum Theil sein Unterkleid bedeckenden Mantel, hält eine Feder in der Hand, und in der andern eine Schreibtafel mit den Worten: forse ch' un dì fu grato. Kniestück. Hoch 32″ br. 24″. Siehe Stuttgarter Kunstblatt vom 26. Juni 1826.

116. Portrait des Bernardo Dovizio da Bibiena,

Cardinal von S. Maria in Portico.

Geb. 1470 † 1520.

Giorgio Vasari juniore, in seinen Ragionamenti. Firenze 1588 p. 128, gibt folgenden Bericht über die Portraite des Cardinal da Bibiena von Rafael: „Das Bildniss des Cardinals Bibiena ist ihm sehr ähnlich, denn es ist nach einem von Rafael von Urbino copirt, welches sich gegenwärtig im Hause der Divizi von Bibiena befindet. Rafael portraitirte ihn nochmals im Hafen von Ostia.“ Nämlich im Frescobild der Niederlage der Sarazenen, im dritten Vaticanischen Zimmer. Aus obiger Nachricht ersehen wir, dass zwei Ölbilder von dem Portrait des Bernardo da Bibiena, welches Rafael gemalt, vorhanden waren. Siehe I S. 212. Folgende zwei Gemälde sind mir bekannt.

Das eine befindet sich im *Museum zu Madrid*, wo es für ein Bildniss des Cardinal Granvella gilt, obgleich dieser bei Rafael's Tod erst 17 Jahr alt war. Es ist ein Brustbild, fast von vorn gesehen, wenig links gewendet. Das etwas magere Gesicht mit langer, feiner und gebogener Nase, lebhaften Augen mit starken Augendeckeln, geistreichem Mund und feinem Kinn, verräth in allen Zügen den italienischen Nationalcharakter. Den Kopf bedeckt eine rothe Mütze; der rothe Kragen ist an vier Orten immer mit zwei Knöpfen geschlossen; der rechte Arm, von dem man nur ein Stückchen sieht, hängt herab, der linke

mit weissem Ermel liegt dagegen auf; von der Hand sieht man nur ein Stück. Der Grund ist dunkel. Dieses Portrait hat die grösste Ähnlichkeit mit dem nachfolgenden im Palast Pitti, nur ist der Cardinal in dem erstern etwas jünger, und auch sonst finden sich in den Nebensachen einige kleine Abweichungen. Über die Art, wie es nach Spanien gekommen, gibt vielleicht folgende Nachricht Aufschluss: Angelo Maria Bandini sagt nämlich in den Memorie per la Vita del Cardinale Divizj. Livorno 1758, p. 5: „Der Cardinal hinterliess dem Castiglione ein Bild von Rafael aus Urbino.“ Nun wissen wir aber von keinem andern Gemälde, als von seinem eigenen Portrait, das er vom Urbinaten besessen und dem Grafen Castiglione vermachen konnte. Dieser war unter Clemens VII Gesandter in Spanien, wohin er sein eigenes, von Rafael gemaltes Bildniss mitnahm, welches dann über Holland ins Pariser Museum kam; hierdurch wird es wahrscheinlich, dass er auch das des Bibiena mit sich führte, was denn nach seinem in Spanien erfolgten Hinscheiden in die königliche Sammlung gelangt sein dürfte.

Einen schönen Kupferstich nach dem Gemälde hat Ludwig Gruner 1834 vollendet, aber mit der Angabe, dass es Giulio de' Medici, nachmals Papst Clemens VII vorstelle. fol.

Das Portrait des Bibiena im *Palast Pitti* stimmt, wie eben gemeldet, mit dem in Madrid sowohl in der Gesichtsbildung, als auch in der Stellung und den Nebensachen sehr überein, nur dass er hier etwas älter dargestellt ist und die Ausführung nicht in allen Theilen von Rafael's Hand herrührt. C. F. von Rumohr in seinen Italienischen Forschungen III S. 138 spricht selbst dem Rafael alle Theilnahme daran ab, und glaubt darin die Behandlungsart des Girolamo da Cotignola zu erkennen. Da Bernardo da Bibiena erst am 23. September 1513 durch Leo X zum Cardinal ernannt wurde, so kann das Bildniss desselben in Cardinalskleidung nicht früher entstanden sein; aber wahrscheinlich ist es, dass Rafael den Freund, mit dem er in so vertrauten Verhältnissen stand, bald darauf portraitirte, und später wohl noch einmal, zum wenigsten den Kopf, das übrige

der Ausführung einem seiner Schüler überlassend, indem dieser sich an das frühere Vorbild zu halten hatte.

Der Manuel du Musée français enthält unter N. 28 eine Abbildung des Portraits; es wird aber aus Irrthum als das des Inghirami angegeben, welches unter N. 19 daselbst zu suchen ist.

117. Die heilige Cäcilia.

Von Holz auf Leinwand übertragen. Hoch 7′ 3″ br. 4′ 6″.

Die heilige Cäcilia steht in der Mitte des Bildes mit nach dem Himmel erhobenem Blick, dem Gesang von sechs Engeln zuhörend, welche in dem obern Theil des Bildes halb aus dem getheilten Gewölke hervorsehen. Nachlässig lässt sie die kleine in den Händen haltende Orgel sinken, und halb zerstört liegen zu ihren Füssen andere Instrumente für weltliche Musik. Ihr zur Rechten steht der Apostel Paulus auf sein Schwert gestützt und hinter ihm Johannes der Evangelist. Auf der Seite gegenüber hält Maria Magdalena die Salbenbüchse in der Linken und hinter ihr steht der Kirchenvater Augustinus [1]). Siehe I S. 254.

Dieses Bild, eins der herrlichsten unter den herr*lichen* von Rafael's Hand, ist auch in Bezug aufs Colorit eins der grössten Meisterwerke; nämlich durch die in dasselbe gelegte Stimmung und die bewundrungswürdige Harmonie, so dass die Farben in ihrer Pracht und Gluth, in ihrem Reichthum und beruhigenden Totalität, oder der gleichen Anwendung der drei Hauptfarben mit ihren unendlichen Mischungen, wunderbar dem erhöhten Zustand der Begeisterung der heiligen Cäcilia entsprechen. Diese ist selbst aufs reichste mit einem Oberkleide von der Farbe des goldnen Lichtes angethan, wogegen das rothe Gewand des Paulus und das Blau und Violett der Bekleidung der Magdalena

1) Nach andern Angaben wäre es der heilige Petronius aus Bologna, welcher daselbst Bischof war und nun als Schutzheiliger der Stadt verehrt wird. Er lebte unter Theodosius II. Indessen wird der h. Petronius mit einer Kirche in der Hand dargestellt, von der in unserm Bilde nichts zu sehen ist, daher ich die Angabe des Vasari beibehalte.

entschiedene Gegensätze bilden; aber sie sind durch die zärtesten Übergänge gemildert; auch treffen wir überall den Hauptmassen entsprechende Farben, die verbindend wirken. So z. B. ist das glänzend gelbe Kleid der h. Cäcilia durch grüne Ornamente gemildert, und findet in dem goldstoffnen Priesterkleid des h. Augustinus, in den blonden Haaren des Johannes und den bräunlichen und gelblichen Tönen der Instrumente und des Erdreichs entsprechende und verbindende Färbungen. Die bläulichen Silbertöne der Orgel bilden einen wohlthuenden Übergang zu den blauen und violetten Massen von Magdalenens Kleidung und stimmen mit der Bläue des Himmels und dem Schwerte des Paulus. Dessen schwarzes Haupthaar findet ein entsprechendes Schwarz im Adler des Johannes, und so liesse sich bis aufs Letzte die wundervolle Harmonie und Verbindung der Farben in diesem Bilde nachweisen; hier möge es genügen darauf aufmerksam gemacht zu haben. Hinsichtlich der Carnation, so ist sie nach den Charakteren verschiedenartig und ihnen entsprechend gehalten, daher mehr idealisch, als in den einzelnen Tönen dem Wirklichen genau nachgefärbt, was Rafael überhaupt nur bei Portraiten, und da selbst mit Vorwalten des Localtons zu thun pflegte. Der Auftrag der Farben ist breit, aber mit grosser Sorgfalt behandelt; dieses ist auch der Fall bei den Musikinstrumenten, welche, wie uns Vasari berichtet, durch Giovanni da Udine ausgeführt sind. Da dieser erst nach dem im Jahr 1511 erfolgten Tod des Giorgione nach Rom zu Rafael kam, so ergibt sich schon hieraus die Unrichtigkeit der Angabe derjenigen, welche das Gemälde im Jahr 1510 ausgeführt glauben [1]; vielmehr glaube ich es selbst erst einige Jahre nach der um 1513 erfolgten Bestellung durch Lorenzo Pucci, Cardinal von S. S. Quattro, vollendet. Hierdurch fände sich auch die Angabe des Vasari bestätigt, dass Francesco

1) Diese Annahme beruht auf einer lateinischen Inschrift in der Capelle der h. Cäcilia in S. Giovanni in Monte bei Bologna, worin das Jahr 1510 als das der Stiftung angegeben wird. Allein da dieses Document erst vom Jahr 1695 stammt, so dürfte zufolge anderer Angaben auch hier ein Irrthum vorgefallen sein.

Francia bald, nachdem er das Bild Rafael's in Empfang genommen und in die von der seligen Elena Duglioli del Oglio gestifteten Capelle der heiligen Cäcilia in der Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna aufgestellt hatte, (1517) gestorben sei. Durch die Franzosen kam diese Altartafel im Jahr 1798 nach Paris ins Musée Napoléon und wurde 1803 durch Hacquin vom Holz auf Leinwand übertragen. Eine sorgfältige Reinigung von fleckig gewordenen Übermalungen erhielt das Bild in *Bologna*, nachdem es nach dem Friedensschluss von 1815 wieder dahin, und zwar in die dortige Pinakothek, zurückgewandert war.

Kupferstiche nach dem Gemälde: *Giulio Bonasone* 1531. Bartsch XV p. 130 N. 74. — Romae *Phls. Thomassinus* sc. 1617 p° maii. Gegenseite. fol. 2. Abdrücke mit der Adresse Gio. Jac. de Rossi. — *Math. Geuter*, Nic. van Aelst form. Mit den Namen der Heiligen. kl. fol. — *Carlantonio Pisarri* incis. schlecht, kl. fol. — *Anonym*, spätere Abdrücke mit Arnold van Westerhout formis. kl. fol. Schlecht. — *Gio. Batt. Galli* 1761. fol. radirt, Gegenseite. — *Francesco Rosaspina*. kl. Blatt. — *Robert Strange* del. 1763 aere incid. 1771 Lond. fol. Gegenseite. Die Charaktere verfehlt. — *Jos. Ch. de Meulemeester* 1802. 4. — David. fol. — *R. U. Massard*. gr fol. — *F. E. Beisson* fürs Musée Napoléon. fol. — *Bovinet* für die Gallerie Filhol. gr. 8. — *Mauro Gandolfi* 1835. gr. fol. — Landon N. 113.

Kupferstiche nach dem Entwurf: *Marc Antonio*. Bartsch XIV N. 116. Wo auch die Angabe von 3 Copien von der Gegenseite. — *Nic. de Bruyn* fec. Londerseel exc. kl. fol. Mit den Namen der Heiligen, etwas sehr niederländisch. — Nach einer Zeichnung auf grau Papier mit Bister schattirt aus den Sammlungen G. B. Bellucci zu Bologna, De Piles 1706, Paignon Dyonval, Morel de Vindé, Th. Dimsdale, jetzt im Nachlass Lawrence. Verz. N. 371. Gest. von *Elise Cheron* 1706 ohne Engel in der Glorie und Gegenseite. kl. fol.

Die zwei Figuren der h. Cäcilia und Magdalena, auf einem Blatt, ähnlich denen im Gemälde, Gegenseite, von einem Kupferstecher des 17. Jahrhunderts. kl. fol.

Copien nach dem Gemälde.

a) Der Bildhauer Gio. Zucchi liess im Jahr 1547 durch *Jacomo da Pontormo* eine Copie machen. Siehe Lettere pitto-

riche I. p. 65. Es ist vielleicht dieselbe, welche jetzt in der Dresdner Gallerie ist und dem Giulio Romano zugeschrieben wird.

b) Eine schöne Copie von *Guido Reni* ist in der Kirche S. Luigi dei Francesi zu Rom.

c) Beim Silberarbeiter Bozzotti in Mailand ist eine, welche dem *Dominichino* zugeschrieben wird, jedenfalls von einem guten Schüler der Caracci herrührt.

d) Eine kleine Copie war im Cabinet von Praun in Nürnberg; es ist wohl dieselbe, welche ich in der Gemäldesammlung des Hrn. *Coesvelt in London* gesehen habe, und die irriger Weise für eine Originalskizze gehalten wird, da darin einige Abweichungen, offenbar um zu täuschen, angebracht sind.

118. Die Vision Hesekiel's.

Auf Holz. Hoch 18″ 7‴ br. 13″ 6‴.

Jehova sitzt von den vier Zeichen der Evangelisten umgeben und wird von zwei Engelknaben unter seinen ausgebreiteten Armen unterstützt. Die lichtvolle Glorie des Grundes ist von unzählbaren, im Glanz kaum sichtbaren Engelsköpfen angefüllt und wird von einem grauen Gewölke, welches sich gleichsam öffnet, umgeben. Unten in der Landschaft sind einige kleine Figuren, welche die Erscheinung erstaunt betrachten. Siehe I S. 257.

Dieses kleine Bild ist skizzenhaft behandelt, öfters in der Zeichnung vernachlässigt, wie z. B. der rechte Vorderarm, der übermässig stark ist; der Ansatz der linken Hand ist verzeichnet u. dergl. m., allein demohngeachtet ist es von bewundrungswürdiger Kraft und Wirkung, und nie ist wohl ein erhabener Gegenstand in so kleinem Raum dargestellt worden, der einen so grandiosen Eindruck machte. Selbst die Thiere, wie der Adler, der Stier und der Löwe erscheinen in verklärter Gestalt, gleich gewaltigen, überirdischen Geschöpfen im Dienst des Höchsten. Der Charakter des Jehova ist vom alterthümlichen Typus etwas abweichend und vielmehr dem eines antiken Jupiter verwandt: sein Körper ist im obern Theil entblösst und nur um Schoos, Beine und Achsel mit einem Purpurgewand bedeckt. Rafael malte das Bildchen für den Grafen Vincenzo

Ercolani aus Bologna, und Malvasia (Felsina pittrice I p. 44) berichtet, in dessen Ausgabebüchern gefunden zu haben, dass er im Jahr 1510 den Werth von acht Ducaten in Gold durch die Bank der Lianori in Rom an Rafael habe auszahlen lassen. Irrig wäre es aber, wenn man daraus schliessen wollte, Rafael habe schon zu jener Zeit die Vision des Hesekiel gemalt, denn eben sowohl die Auffassungsweise, als der Charakter der Zeichnung verweisen das Bild in eine spätere Zeit, in welcher er, von Michel Angelo angeregt, Grossartigkeit in der Composition, das Gewaltsame in den Bewegungen und starke Ausladungen in den Formen des Nackten suchte. Vasari bemerkt daher auch sehr richtig, dass er dieses Bild später als das der h. Cäcilia gemalt habe. Erhielt Rafael wirklich im Jahr 1510 für unser Bildchen jene acht Ducaten, so war es eine Vorausbezahlung, wodurch der Graf sich die Erwerbung eines Werkes von Rafael sichern wollte, eine Caparra, wie es jetzt in Italien noch gebräuchlich ist. Das wohlerhaltene Bild ist nach einer Wanderung ins Musée Napoléon wieder in den *Palast Pitti* zurückgekehrt. Es findet sich schon im Inventarium der Gegenstände in der Tribune vom Jahr 1589 p. 11 verzeichnet.

Kupferstiche: *Cosimo Mogalli.* fol. für die Raccolta etc. — *Jos. Longhi* fürs Musée Napoléon. gr. fol. — *Anderloni* sc. Longhi dir. et term. gr. fol. — *Pigeot* für die Gallerie Filhol. kl. fol. — *P. Caronni* 1825. gr. imp. fol. — *Vicentinus Cavini.* fol. — Umriss mit Schattenangabe von *Giuseppe Tomba.* fol.

Copien des Bildes.

Pietro Lamo in seiner handschriftlichen „Craticola di Bologna“ p. 8 erwähnt noch im Haus des Grafen Agostino Ercolano die Vision des Hesekiel; und der Marchese Antaldo Antaldi in Pesaro, der vergeblich im Hause Ercolani nach dem von Malvasia erwähnten Manuscript mit der Zahlung an Rafael nachforschte, sagt, dass *Marchese Filippo Ercolani* in Bologna zwei solcher Bilder gehabt habe, von denen er nun das eine besitze. Es sei zwar mit den Siegeln der Bolognesischen Akademie versehen und von ihr als Original anerkannt, allein er selbst glaube es nicht. Siehe Pungileoni p. 101 und

102. — Grösseren Ruf erhielt diejenige Copie, welche Nicolaus Poussin in Bologna für Hrn. von Chantelou erstand. Aus der Sammlung de Launay kam sie in die Gallerie Orléans und beim Verkauf der letztern erstand sie Lord Berwick um L. 800. — Jetzt bewahrt sie *Sir Thomas Baring* in seiner werthvollen Gallerie zu Stratton. Gest. von *Nic. de Larmessin* fürs Cab. Crozat. fol. — *F. Poilly*, ohne Figuren in der Landschaft. gr. fol. 1. Abdrücke mit A. Herant exc., spätere mit P. Mariette exc. — Eine alte Copie befindet sich auch in der Sammlung der *Wiener Akademie.*

Ludwig XIV liess nach dem Bilde einen Carton mit lebensgrossen Figuren machen, um Tapeten nach demselben wirken zu lassen. Wahrscheinlich ist es der nämliche, der sich in England zu *Broughton*, dem ehemaligen Landsitze der Montague, jetzt dem Herzog von Buccleugh gehörig, befindet. Er ist in schwarzer Kreide gezeichnet und colorirt. Die Hauptcomposition umgibt noch ein Chor von Engeln, die, so verschieden sie auch von Rafael's Art sind, dennoch gegen die schlechte Zeichnung des übrigen nicht allzusehr abstechen.

119. Die Geburt Christi.

Das nun verschollene Bild beschreibt Vasari folgendermassen: „Nach Verona sendete er ein grosses Bild von derselben Güte (wie die Vision des Hesekiel) an die Grafen von Canossa, in welchem eine überaus schöne Geburt, mit einer Morgenröthe (Aurora), die sehr gelobt wird, wie auch eine S. Anna und überhaupt das ganze Werk, das man nicht besser loben kann, als indem man sagt, dass es von der Hand Rafael's von Urbino sei. Daher wird es von den Grafen sehr hoch gehalten und sie wollen es nie ablassen, so hoher Preis ihnen auch von vielen Fürsten dafür geboten wurde.“ Noch berichtet derselbe Schriftsteller im Leben des Taddeo Zucchero: „Als der Herzog von Urbino, damals General der Venetianer, die Festungswerke von Verona zu besichtigen hatte, nahm er den Taddeo mit sich, welcher ihm das Gemälde von der Hand Rafael's im Haus der Grafen von Canossa copirte.“ Aber ebenso wie vom Original, ist auch von der Copie alle Spur verloren gegangen und selbst kein Kupferstich hat uns ein Abbild von der Composition aufbewahrt. Longhena p. 158 sagt

zwar, dass sich zu des Lanzi Zeiten die Copie bei der Familie Leopardi zu Osimo befunden habe; allein Lanzi im Leben des Taddeo Zucchero spricht nur von einer von diesem gemalten Geburt Christi, welche früherhin der Herzog von Urbino besessen, ohne irgend nur zu vermuthen, dass es besagte Copie nach Rafael sein könne. Siehe I S. 257.

Unser verschollenes Bild hat zu manchen irrigen Angaben Anlass gegeben: So erschien von Giacomo delli Ascani eine Beschreibung eines Gemäldes der Anbetung der Hirten in französischer Sprache mit einer Dedication an Ludwig XV, welche S. M. Rangoni, ins Italienische übersetzt, in Bologna 1720 herausgegeben, in welcher behauptet wird, das Gemälde sei das so lange vergeblich gesuchte Bild der Grafen von Canossa. Von *Corn. Blömert* erschien 1720 gleichfalls ein sauberer Stich in Querfol. nach ihm. Desgleichen ein anderer von *Pietro del Pò.* Aber Mariette, der ein Kenner war, erklärte das Bild für ein Werk des *Andrea Schiavone*, welche Angabe auch, nach dem Kupferstich zu schliessen, seine volle Richtigkeit hat. Im Jahr 1828 besass es der Ingenieur Serantonj zu Genua [1]).

In der Beschreibung „Quelques Tableaux italiens et espagnols de la Collection de Mr. le Comte François de Thurn et Valsassi etc. Vienne 1824“ kommt eine Geburt Christi vor, welche gleichfalls als die aus dem Hause Canossa angegeben wird. Sie ist jetzt im Besitz des *Grafen*

1) Derselbe zeigte damals in Genua noch zwei andere dem Rafael zugeschriebene Bilder: Maria mit dem Christkind an der Brust. In der Landschaft sieht man eine Aloe. Das Bild soll aus Rafael's erster Zeit sein. Hoch 1′ 7″ br. 1′ 7‴ auf Holz. Das andere Gemälde stellt die Marter des Apostels Andreas dar. In einer Nische steht eine Jupitersstatue. Es soll in der Art des Giulio Romano behandelt sein. Auf Holz. Hoch 1′ 5″ br. 3′ 2″. Dergleichen Bilder, die wie Pilze und unter grossem Posaunenschall ans Licht treten, aber eben so schnell in Nichtachtung zurücksinken, gibt es viele, die aber in diesem Werke nicht beschrieben sind, und auch obige würden hier keine Erwähnung finden, wenn nicht eine gedruckte Abhandlung: „Memoria di tre quadri originali di Rafaele che fanno collezione alle sue tre maniere“ über dieselben erschienen wäre.

Harras in Wien, hat aber nicht das Geringste, was an Rafael erinnert, sondern scheint von einem italienisirten Niederländer des 16. Jahrhunderts. Maria und Joseph knien anbetend vor dem zur Erde liegenden Christkind. Links steht in männlichem Alter Johannes der Täufer, rechts der Apostel Paulus. Im Hintergrund sieht man drei Hirten, denen ein Engel die Geburt Christi verkündet. Am Horizont zeigt sich die Morgenröthe.

120. Portrait des Grafen Baldassare Castiglione.

Geb. 1473 † 1529.

Auf Leinwand. Hoch 29″ br. 24″.

Halbe Figur, fast von vorn gesehen, etwas links gewendet. Unter den starken Augenbraunen leuchten die blauen Augen offen und freundlich hervor; in der schönen Stirne erkennt man den Sitz eines durch Studien gebildeten Verstandes; den Ernst des männlich starken Bartes mildert der volle, aber fein gebildete Mund, der das liebenswürdigste Wohlwollen ausspricht. Die ineinandergelegten Hände, wie bei freundschaftlichem Gespräche sich reibend, sind nur zur Hälfte gesehen. Den Kopf bedeckt ein Barett mit breitem, geschlitztem Rande, und die Brust bis an den Hals ein weites Hemd. Das schwarze Kleid bedeckt ein brauner Brustlatz und weite Oberärmel von einem rauhen, faserigen Gewebe. Dieses ansprechende Bild des uns schon bekannten Verfassers des Cortegiano, der ein eben so ausgezeichneter Krieger, Diplomat und Gelehrter, als ein liebenswürdiger, hülfreicher und treuer Freund war, hat Rafael hier überaus lebendig und, wie von Liebe begeistert, mit grosser Meisterschaft ausgeführt. Siehe I S. 208.

Die älteste Nachricht über dieses Portrait enthält ein Brief des Pietro Bembo an den Cardinal Divizio da Bibiena vom 19. April 1816, der schon im ersten Theil S. 284 mitgetheilt wurde. Fast gleichzeitig hat indessen der Graf Castiglione selbst sein Bildniss verewigt; nämlich durch ein lateinisches Gedicht, welches er seine liebenswürdige Gemahlin Hippolyta Torelli sagen lässt, als er, erst seit

1516 mit ihr vermählt, sie das Jahr darauf in Mantua zurücklassend, in einer diplomatischen Angelegenheit nach Rom gereist war. Es befindet sich zum erstenmal gedruckt bei den Werken der Fulvia Morata. Venetia 1534, unter der Aufschrift: Bath. Castilionis elegia, qua fingit Hippolytam suam ad se scribentem, und lautet wie folgt:

Sola tuos vultus referens Raphaelis imago
Picta manu, curas allevat usque meas.
Huic ego delicias facio arrideoque jocorque,
Alloquor et tanquam reddere verba queat.
Assensu nutuque mihi saepe illa videtur
Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat,
Hoc solor, longos decipioque dies.

Da der Graf Castiglione seit dem Jahr 1525 bis zu seinem am 2. Februar 1529 erfolgten Tod päpstlicher Gesandter am spanischen Hofe war, so ist es wahrscheinlich, dass er sein Portrait mit nach Spanien nahm. Zur Zeit des Rubens und des Rembrandt treffen wir es in den Niederlanden; dieses erweist sich nicht nur durch eine *Copie* desselben von ersterm, welche sich in dessen Nachlass befand, sondern unzweifelhaft durch eine Zeichnung in Bister nach dem Portrait von Rembrandt mit folgender Notiz: „De Conte batasser de Katjlyone van Rafael, verkogt voor 3500 Gulden." Diese interessante Zeichnung von Rembrandt, hoch 4″ 6‴ br. 3″ 3‴, befindet sich in der reichen Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien. Wahrscheinlich erstand das Bild damals Don Alphonso de Lopez, Rath seiner allerchristlichsten Majestät in Amsterdam, da es R. Persinius mit der Angabe „in aedibus Alph. Lopez" für Joachim Sandrart in Amsterdam gestochen hat. Von Holz auf Leinwand übertragen befindet es sich jetzt im *Pariser Museum.*

Kupferstiche: *Reg. Persinius* (Renier Perzyn), Joachimus Sandrart del. et exc. Amsterd. in aedibus Alph. Lopez. Mit Unterschrift: Qui vedi il Balthasaro Castigglione, che l'arte di corte rese si fino etc. kl. fol. Gegenseite. — *Nic. Edelinck.* kl. fol. Gegenseite fürs Cabinet Crozat. — *Nic. de Larmessin*

für die Akademie Bullart. — *J. Godefroi* fürs Musée Napoléon. — *Boutrois* für die Gallerie Filhol. — Schön lith. von *Z. Belliard.* 4. — In Kreidemanier, lebensgross ohne Hände, von *Le Page.* — Landon N. 319.

Dass Rafael oder einer seiner Schüler nochmals des Grafen Portrait gemalt habe, und zwar nur den Kopf ohne Bedeckung, gleichfalls etwas links gewendet, in einfacher Kleidung, dafür sprechen eben sowohl ältere Nachrichten, als noch vorhandene Gemälde: Antonio Beffa Negrini (Elogj de' Personaggi della Famiglia Castigliona, Mantova 1606) berichtet: „Rafael Sanzio d'Urbino amicissimo del Conte e per la creanza di civilissimi costumi, e per l'eccellenza singolare della pittura e dell' arti sue compagne, gli fece la detta medaglia, come anche lo ritrasse nella sala da Costantino, dove non sono se non Principi ecclesiastici e secolari, e d u e a l t r e che si conservano in casa Castigliona."

Wohl eines dieser Portraite besass um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts der Cardinal Lodovico Valenti in Rom, jetzt ist es im *Palast Torlonia*, Duca di Braciano in Rom. Es ist nur der Kopf, wie oben beschrieben, sehr pastos und nicht sehr geistreich auf Holz gemalt. Hoch 2 Palm 4″ 6‴ br. 1 P. 10″. Die Tafel hat unten in breitem Rande das Wappen der Grafen Castiglione und folgende Inschrift, die durch die Angabe seines Todesjahres hinlänglich beweist, dass dieses Bild kein Original sein kann: Baldesar de Castiliono Christof. milites primus fi. Henrici angliae regis aeques. amor capit nubilariae agri pisaurensis co. et post mortem uxoris. Clementis P. P. VII in Hispanijs nuncius et a Carlo V imperat. abbulae esp. ellectus. natus est in vico casatici agri Mant. obeyt vero Toleti in Hispanijs ann. MDXXIX.

Eine andere Copie desselben Kopfs, die nach der Behandlungsweise zu schliessen, von einem Venetianer herrührt, sah ich in der Sammlung des *Grafen Cabral* in Rom. Vielleicht ist es dieselbe, welche 1820 Dr. Pasquale Coddé in Mantua besass. Siehe Pungileoni p. 151.

K u p f e r s t i c h e nach dem Bild beim Cardinal Valenti. *Jo. Gottofr. Seuter* 1747 kl. fol. — *Paolo Fidanza* N. 14. lebensgross für seine „Têtes choisies de personnages illustres. Rom 1785.

Ein Bildniss des „C a r d i n a l s (?) C a s t i g l i o n e, welcher dem Rafael beim Malen vorlesen durfte," im Besitz des *Hof-*

raths Bach in Breslau, erwähnt von der Hagen in seinen Briefen in die Heimath I S. 56 und II S. 246.

Das Zimmer des Burgbrandes oder di torre Borgia.

Vom Jahr 1515 bis 1517.

Schon wurde im ersten Theil berichtet, dass Rafael aus dankbarer Anhänglichkeit die Decke dieses Zimmers, von seinem Meister Pietro Perugino gemalt, nicht herunterschlagen liess, so dass die Gemälde noch unberührt vorhanden sind. Da dieselben in keiner Weise irgend eine Beziehung auf die Wandbilder Rafael's haben, so glaube ich mich überhoben hier eine Beschreibung derselben geben zu müssen, und beziehe mich auf das, was ich schon I S. 259 über sie gesagt habe. Von den vier Wandgemälden ist das des Burgbrandes nicht nur das ausgezeichnetste, sondern auch noch am besten erhalten; die übrigen scheinen zum grossen Theil von Schülern ausgeführt. Die Figuren der Beschützer der Kirche, in gelber Metallfarbe auf dem Sockel gemalt, scheinen ursprünglich selbst nach Zeichnungen von Giulio Romano und durch seine Hand entstanden. *Siehe* Vasari im Leben dieses Malers.

121. Der Schwur Leo's III.

Wandgemälde über dem Fenster.

Der Papst, hier das Bildniss Leo's X, steht vor dem Altar und legt seine Hände auf das Evangelienbuch, um sich gegen die Anklagen der Neffen des verstorbenen Papstes Hadrian I in Gegenwart Karl's des Grossen zu rechtfertigen. Diacone zu seinen Seiten halten seinen Mantel geöffnet und ein junger Geistlicher hinter ihm trägt die dreifache Krone. Links vor einigen Bischöfen steht der Frankenkönig im römischen Senatorkleide, mit aufgehobener Hand die von ihm berufene Versammlung befragend, was sie vom Leben und den Handlungen des Papstes hielten; worauf er die Antwort vernahm, dass es Niemandem zukomme den ersten Sitz zu richten (prima sedes a nemine judicatur) wie Anastasius der Bibliothekar berichtet. Hin-

ter den Bischöfen, die stehend ihre Mützen halten, drängt sich die zahlreiche Menge und im Vordergrund vor den Stufen des Altars befinden sich einige der Wachen und Kolbenträger im Costum aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Diese Darstellung, welche mehr eine Feierlichkeit, denn eine durch Bewegungen des Gemüths veranlasste Handlung zeigt, ist aus dieser Ursache wenig ansprechend, obgleich in der Anordnung ganz des grossen Meisters würdig. Die Ausführung scheint einem seiner Schüler anzugehören; da die Malerei indessen sehr gelitten hat und stark überarbeitet wurde, auch eine nur sehr ungünstige Beleuchtung durch den Reflex vom Fussboden erhält, so ist hierüber schwer zu urtheilen. Siehe I S. 259. In der Fensterleibung liest man neben dem Mediceischen Wappen LEO. X. PONT. MAX. ANNO. CHRISTI. MCCCCCXVII — PONTIFICAT. SVI. ANNO IIII.

Kupferstiche: *Franc. Aquila.* gr. Blatt für seine Picturae etc. — *Aloisius Fabri.* gr. quer fol. — Landon N. 307.

122. Die Krönung Karl's des Grossen.

Etwas vom Vorgrunde entfernt sitzt Papst Leo III (unter dem Bildniss des X. dieses Namens) und ist im Begriff die Kaiserkrone auf das Haupt des vor ihm knienden Karl des Grossen zu setzen; hier das Bildniss Königs Franz I, in Anspielung auf den Vertrag, welcher zwischen beiden Herrschern im Winter 1515 auf 1516 zu Bologna geschlossen wurde. Ein Knabe in der Kleidung eines Pagen hält die Königskrone; es ist das Portrait des kleinen Hippolyto de' Medici, eines natürlichen Sohns des Giuliano. Zu beiden Seiten der feierlichen Handlung sitzen viele Cardinal-Bischöfe mit ihren Schleppträgern (Caudatarj) und in der Mitte im Grund des Bildes sieht man einen jungen Krieger mit gekröntem Helm, den Montagnani mit vieler Wahrscheinlichkeit, als Pipin bezeichnet, welchem damals der Papst die Salbung ertheilte. Neben dem Altar, dem Thron gegenüber, ist eine Bühne für das Sängerchor errichtet, und vor diesem tragen einige Männer kostbare Gefässe: Geschenke

des neuen römischen Kaisers, welche ein knieender Krieger anweist vor den Thron des Papstes niederzulegen. Durch solche Episoden suchte Rafael das Einförmige einer päpstlichen Function zu beleben und der Darstellung mehr Mannigfaltigkeit zu geben. Aus derselben Ursache hat er wohl auch die Ansicht seines Gegenstandes von der Diagonale genommen, obgleich hierdurch etwas Verschobenes in die Composition kam und die für grössere Wandgemälde so wohlthätige architektonische Symmetrie, die bisher Rafael mit so viel Vortheil angewendet, ganz verloren ging. Der Hintergrund, eine schöne Architektur dorischer Ordnung, zeigt vermuthlich das Innere der Peterskirche, wie Rafael sie zu bauen beabsichtigte. Obgleich das Bild durch die Herstellung, welche es erlitten, ein etwas trübes Ansehn erhalten hat, so zeigen doch noch viele Köpfe, besonders unter den Bischöfen eine so lebendige und meisterhafte Behandlung, dass Rafael's Hand in ihnen nicht zu verkennen ist. Pietro Bembo in einem Brief vom 19. Juli 1517 an den Cardinal Bernardo da Bibiena schrieb, dieses Bild betreffend: „Und die Zimmer unsers Herrn (des Papstes), welche Rafael gemalt hat, sind überaus schön, sowohl wegen der ausgezeichneten und vortrefflichen Malereien, als auch wegen der vielen Cardinäle, womit er sie fast immer ausgeschmückt." Unter den letztern nennt Vasari Giannozzo Pandolfino, Bischof von Troja, für welchen Rafael den Plan zu einem Palast in der Strasse S. Gallo zu Florenz gemacht hatte. Obgleich jetzt nicht mit Bestimmtheit angegeben werden kann, welches dessen Bildniss unter den vielen Bischöfen darstellt, so scheint es doch der erste sich umsehende in der vordern Reihe zu sein. Siehe I S. 260.

Kupferstiche nach dem Gemälde: *Franc. Aquila.* gr. Blatt für seine Picturae — *Aloysio Fabri* sc. Rom. gr. quer fol. — Landon N. 351.

Entwürfe zu dem Gemälde.

a) Studium zu Gewändern von acht sitzenden Bischöfen, und auf der Rückseite nochmals eins zu einem sitzenden Bischof und zwei stehenden Diaconen, sehr schön in

Rothstein gezeichnet. In der Sammlung der *Düsseldorfer Akademie.* Verz. N. 275.

b) Entwurf zu den drei Sängern auf der erhöhten Bühne. In der Sammlung des *Erzh. Karl* in Wien gest. von *A. Bartsch.* Verz. N. 218.

123. Der Burgbrand.

Die Vorstadt um S. Peter, Borgo nuovo genannt, steht in Brand, es tobt der Sturm und alle menschliche Bemühung der Noth zu steuern ist vergebens; das Feuer droht selbst die Kirche zu ergreifen. In dieser grossen Bedrängniss erscheint in einer nun abgerissenen Loggia des Vatican Papst Leo IV, und macht, unter heissem Flehen zum Allmächtigen um Stillung der Feuersbrunst, das Zeichen des Kreuzes; vieles Volk am Palast versammelt, liegt auf den Knien und nimmt gläubig den Segen an. Diese Darstellung, nebst der Ansicht der alten Façade der Peterskirche bildet den Hintergrund des Gemäldes. Links im Vordergrund steht ein kleines, in antike Ruinen gebautes Haus in Flammen, über dessen Mauer sich eine Mutter herabbückt, und sich selbst vergessend und nur an die Rettung ihres Säuglings denkend, denselben einem Manne darhält, der sich bemüht ihn zu erreichen. Dicht dabei sieht man einen Jüngling, nackt aus dem Bett gesprungen, sich an der Mauer herablassen, indem er sorgsam den Raum zwischen ihm und dem Boden misst. Ganz vorn ist die berühmte Gruppe des kräftigen Mannes, der nackt nur seinen nackten alten Vater aus dem verwüstenden Brande trägt und von seinem jungen Sohne begleitet wird; eine alte Frau, Kleinigkeiten rettend, folgt ihnen nach. Unwillkürlich wird man bei dieser ergreifenden Episode an die Beschreibung Virgil's von der Flucht des Äneas aus dem Trojanischen Brande erinnert, die wahrscheinlich dem Künstler bei dieser Darstellung im Sinne lag und die er höchst glücklich hier in Anwendung brachte. — Den mittlern Theil des Vordergrundes nehmen mehrere Frauen mit Kindern ein: herrlich ist die Gestalt des jungen Weibes vom Rücken gesehen, die flehend ihre beiden Arme erhebt; rührend die Mutter,

welche das bei ihr kniende Kind anhält seine Händchen bittend zu erheben und sein Flehen um Hülfe mit dem des Papstes zu vereinen, gleichsam mehr, als auf ihre eigene, auf seine, der Unschuld Bitte, die nie unerhört bleibt, trauend. Wie nun Rafael durch solche einfache, naive Züge die Begebenheit des Hintergrundes mit denen des Vordergrundes verband, so auch die vordern Gruppen unter sich: durch die Flucht aus dem links brennenden Hause geschreckt, birgt eine kniende Mutter ihr Kind in ihren Schoos, während eine andre Mutter in der Verwirrung und Angst ihre zwei Kinder zur Flucht nach der Seite hintreibt, von welcher die andern fliehen. Bewundrungswürdig ist in den Kindern die Andeutung der Verschiedenheit des Betragens der zweierlei Geschlechter, denn indem das ältere Mädchen aus einer Art Gefühl von Scham die Hände auf die Brust hält und auf der Mutter Worte hört, rauft sich dagegen der Knabe die Haare und schreit, in heftiger Bewegung dahinrennend, laut auf. — Zur rechten Seite erblicken wir die thätigen Bemühungen von Männern und Frauen, das Feuer zu löschen; von vorzüglicher Schönheit ist das Weib, welches einem jungen Manne zwei Gefässe mit Wasser reicht, und deren blaues Gewand, vom Winde heftig bewegt und in die malerischsten Lagen gebracht, ihrer schönen Gestalt neue Reize verleiht. Noch berühmter ist die Wasserträgerin, die, mit einem Gefässe auf dem Kopf, vorn die Stufen herabsteigt und deren schöner Wuchs und mächtige Formen durch die stark bewegte Kleidung auf das bestimmteste durchscheinen. Siehe I S. 261. — Rafael zeigt sich in diesem Gemälde als vollendeter Meister, der ein Jedes zu erreichen im Stande ist, was er will. An dramatischem Interesse, an Schönheit der Composition, an Meisterschaft in der Ausführung wird dieses Bild von keinem seiner andern überboten. Bei der Zeichnung des Nackten dagegen, die hier sehr in Anwendung kam, liess Rafael sich mehr von dem Bestreben leiten, gleich wie Michel Angelo zu thun pflegte, ein gewisses Ideal der menschlichen Bildung darzustellen, die in einer ungewöhnlichen Fülle besteht, als sich strenge an das Studium der Natur

zu halten. Da er nun nicht völlig die tiefe anatomische Kenntniss, noch die vorwaltende Grossartigkeit wie sein mächtiger Rival besass, welche dieser sehr einseitig die Kunst zu nennen pflegte, so können wir allerdings in einer gewissen Beziehung in des Vasari Ausspruch einstimmen, indem er sagt: „Wenn Rafael bei der Behandlungsweise wie bei den Sibyllen in S. Maria della Pace geblieben wäre, und nicht gesucht hätte sie zu ändern und grandioser zu halten, um zu zeigen, dass er das Nackte eben so gut wie Michel Angelo verstehe, so würde er nicht einen Theil des hohen Ruhms eingebüsst haben, den er sich erworben hatte; denn obgleich die nackten Figuren, welche er im Burgbrand malte, gut sind, so kann man sie doch nicht in allen Theilen vortrefflich nennen.“ So hart auch dieses Urtheil lautet, da fragliche Figuren im Burgbrand immer noch als Meisterwerke gelten müssen, so liegt doch das Wahre darin, dass Rafael, der die Fähigkeit hatte, das Charakteristische und Eigenthümliche in den Formen schärfer als irgend ein anderer Künstler seiner Zeit zu erfassen und darzustellen, grössern Ruhm bei der Darstellung des Nackten erlangt haben würde, wäre er seinem eigenen Genius treuer geblieben, ohne den Principien der Kunst des Michel Angelo solchen Einfluss bei sich zu gestatten. Diese Ansicht erhält noch grössern Bestand, wenn wir Rafael's Studien zu dem Mann, welcher seinen alten Vater trägt, und zu dem sich herablassenden Jüngling in der Sammlung des Erzherzog Karl betrachten, da diese von einer so charaktervollen Wahrheit und Schönheit sind, von einem so lebendigen und feinen Gefühl der Zeichnung, wie sich diese Eigenschaften in solchem Grade nur in den besten antiken Bildwerken vorfinden. Hätte Rafael diese seine Kunst bei der Ausführung in Fresco unverrückt im Auge behalten, so würde er sich in seiner Eigenthümlichkeit, die Natur in ihrer grössten Mannigfaltigkeit zu erfassen, eben so unvergleichbar gezeigt haben, als Michel Angelo in seiner originellen Erhabenheit, oder wie er sagt, „in seiner Kunst.“ Durch diese Auseinandersetzung dürfte einem jeden dieser grossen Künstler sein Recht ge-

wahrt und ein Streit in der Kunstkritik geschlichtet sein, der seit Vasari's Zeiten bis auf die unsrigen gedauert hat.

Kupferstiche nach dem Gemälde.

Von einem alten *anonymen Italiener*. Gegens. Grosses Bl. Bartsch XV p. 33. N. 6. 2. Abdrücke von 1545. Aufgest. von Ph. Thomassin 1610. — *Franc. Aquila* für seine Picturae etc. — *Paolo Fidanza*, grosses radirtes Blatt. — *Joh. Volpato*. gr. quer fol. — *Gius. Mochetti*, kl. quer fol. — Landon N. 310.

Kupferstiche nach einzelnen Theilen des Bildes.

a) Die Gruppe des Mannes, welcher seinen alten Vater trägt, und dem Knaben, als Aeneas der Anchises trägt und dem kleinen Askanius, von *J. Caraglio*. Bartsch XV p. 94 N. 60.

b) Dieselbe Gruppe von *Michele Lucchese*.

c) Dieselbe Gruppe von einem *altdeutschen Meister*, der in Italien war. Hoch 8″ br. 6″ 3‴.

d) Dieselbe Gruppe, Gegenseite, der Knabe nur im Umriss. *Picart. Rus.* exc. in 8.

e) Dieselbe Gruppe, nebst der alten Frau, dem Jüngling, der sich herablässt, und der Mutter, welche den Säugling dem Manne reicht, nach einem kleinen Bild, welches Sandrart besessen und in seiner Akademie beschrieben hat. *Joh. Jac. de Sandrart* del. et sculp. Norimb. 1682. fol.

f) Der Mann, welcher sich reckt, um das ihm von der Mutter dargereichte Kind aufzunehmen. Gegenseite, rechts gewendet. Holzschnitt in Helldunkel. Hoch 5″ 6‴ br. 3″ 3‴.

g) Zwei kleine Blätter in 8. von *Johann Bischof*, Episcopius genannt, wobei die Wasserträgerin.

h) Der Mann, welcher seinen Vater trägt, radirt von *Andr. Procaccini*. Gegenseite, so auch die Wasserträgerin. kl. fol.

i) Der Mann, welcher seinen Vater trägt. Gest. von *C. Bloemart*. kl. fol.

k) Gruppe der 3 Frauen mit dem knienden Kinde, in der Mitte des Vordergrundes. Von einem *Anonymen* des 17. Jahrhunderts. Gegenseite, nämlich das kniende Weib rechts. Hoch 10″ br. 8″ 10‴.

Studien zu dem Gemälde.

a) Zwei der Frauen mit dem knienden Kinde. Entwurf in

Rothstein in der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien. Gest. von *A. Bartsch.* — Lith. von *Fendi.* Verz. N. 215.

b) Der sich herablassende Jüngling. Studium in Rothstein, in derselben Sammlung. Verz. N 216.

c) Der Mann, welcher seinen Vater trägt, Studium in Rothstein, in derselben Sammlung. Lith. von *J. Pilizotti.* Verz. N. 217.

d) Die Wasserträgerin, bekleidet, Entwurf in Rothstein in der *Florentiner Sammlung.* Verz. N. 131.

e) Dieselbe Wasserträgerin, unbekleidet. Studium in Rothstein. Gegendruck in der *Düsseldorfer Akademie.* Lith. von *Mosler* Verz. N. 279.

124. Der Sieg über die Sarazenen.

Unweit der Mündung des Tiberflusses bei Ostia sitzt links der Papst Leo IV, hier das Bildniss Leo X, auf antiken Architekturtrümmern. Er hebt dankbar den Blick und die Hände über den erhaltenen Sieg empor, während die von den Christen mit wildem Ungestüm herbeigeführten Sarazenen gezwungen werden sich vor dem Oberhaupt der Kirche niederzuwerfen. Rechts steigen zwei Gefangene aus einem Kahn, von rohen Soldaten an Haar und Bart erfasst, andere liegen gebunden zur Erde. Ein Zug von Kriegern, mit einem Kreuzträger voran, kommen aus der Stadt dem Papst ihre Glückswünsche auszusprechen. Hinter ihm erblickt man zuförderst den Cardinal Giulio de' Medici und dann den von S. Maria in Portico, oder da Bibiena. Indessen dauert der Kampf sowohl auf den Schiffen, als am Ufer fort. Siehe I S. 261.

Diese Malerei hat wegen eines sich darunter befindlichen Camins mehr als die übrigen gelitten und ist theilweis stark übermalt, so dass über deren Ausführung und ursprüngliche Beschaffenheit kein richtiges Urtheil mehr gefällt werden kann. Nach Titti (Pitture, Sculture etc. di Roma 1686 p. 422) wäre die Ausführung dem Gaudenzio Ferrari, Milanese genannt, zuzuschreiben, was indessen auf einer blossen Vermuthung beruhen dürfte.

Kupferstiche nach dem Gemälde.

Von einem *Schüler des Marc Antonio.* Gegenseite. quer fol. Bartsch XV p. 34 N. 7. — Radirung von *N. Morant und L. Dorigny* 1673. Gr. Blatt quer fol. — *Ph. Thomassin* (Tauriscus p. 203). — *G. Audran*, ohne Namen. F. exc. avec privilége du Roy. kl. quer fol. — *Franc. Aquila* für seine Picturae etc. — *Friquet* radirt ohne Bogen. kl. quer fol. — *Aloisius Fabri.* gr. quer fol. — Landon N. 410. Gegenseite.

Studien und Entwürfe zum Gemälde.

a) Studium in Rothstein nach einem unbekleideten Modell zu dem neben dem Papst stehenden Hauptmann mit ausgestrecktem Arm. Diese Zeichnung sendete Rafael an Albrecht Dürer; jetzt befindet sie sich in der Sammlung des *Erzh. Karl* in Wien. Gest. von *Beckenkamm* — Lith. von *J. Kriehuber* Verz. N. 235.

b) Entwurf zur Composition, abweichend von der Ausführung. In der Sammlung *Lawrence.* Verz. N. 396.

c) Zwei Federentwürfe auf einem Blatt zu Soldaten und gefangenen Sarazenen. Im Nachlass *Lawrence.* Gest. vom *Grafen von Caylus.* Verz. N. 397.

125. Sockelbilder im Zimmer der torre Borgia.

Sie bestehen aus sechs sitzenden Fürsten, die sich um die römische Kirche besonders verdient gemacht haben. Neben ihnen stehen Hermen mit Armen, welche immer eine auf jene bezügliche Schrift halten. Ursprünglich waren sie in gelber Bronzefarbe von Giulio Romano, wahrscheinlich selbst nach seinen eigenen Entwürfen ausgeführt (siehe Vasari in dessen Leben); allein sie hatten so sehr gelitten, dass nach dem von Bellori mitgetheilten Bericht der Herstellung der Zimmergemälde in den Jahren 1702 und 1703 durch Carlo Maratti und seine Schüler, diese Bilder nicht nur gänzlich übermalt werden mussten, sondern von zwei Figuren sogar die Stellung nicht mehr zu erkennen war, so dass sie jetzt im Allgemeinen als Werke des Carlo Maratti zu betrachten sind. Unter dem Schwur Leo III, neben dem Fenster, sitzt Constantin der Grosse. Die Inschrift über ihm bezieht sich auf die Karl dem Grossen gegebene Antwort:

Dei non hominis est episcopos judicare. — Unter der Krönung Karl's des Grossen befindet sich dieser Fürst und bei ihm die Inschrift: Carolus magnus Ro. Ecclesiae ensis clypeusque. Unter dem Burgbrand sitzt Gottfried, Herzog von Bouillon. Inschrift: Nefas est ubi rex regum Christus spineam coronam tulit, Christianum hominem auream gestare. Sodann neben ihm Astulf, König von Grossbritanien. Inschrift: Aistulphus rex sub Leone IIII Pont. Britanniam beato Petro vectigalem facit. — Endlich sitzt unter dem Sieg über die Sarazenen Ferdinand der Katholische. Über ihm liest man die Inschrift: Ferdinandus rex catholicus christiani imperii Propagator. Gegenüber sitzt Kaiser Lothar. Inschrift: Lotharus Imp. pontificiae libertatis assertor. Zwischen beiden letztern Figuren befindet sich jetzt ein Camin, ehedem aber war daselbst die Figur des Pipin gemalt, wie dieses die noch vorhandene Inschrift beweist.

Vasari im Leben des Giulio Romano VII p. 198, nachdem er diese Figuren beschrieben und angegeben, dass derselbe sie ausgeführt, berichtet weiter: „Ein Theil dieser Geschichte ist vor noch nicht langer Zeit in Kupferstich nach einer Zeichnung von Giulio's Hand herausgekommen.“ Hieraus sollte man schliessen, dass ein Theil der Figuren damals in Kupfer gestochen wurden, mir sind aber keine dergleichen bekannt. Im Umriss findet man die jetzigen in Montagnani's Werk abgebildet.

126. Kleine Bilder in den Fensterleibungen.

Im Zimmer der Torre Borgia.

a. Christus nach der Auferstehung erscheint seinen Jüngern am Ufer des Sees und heisst sie das Netz zur rechten Seite des Schiffes auswerfen u. s. w. Joh. cap. 21. In dem schmalen Bildchen in Querformat sehen wir vier Jünger in dem Schiff und Petrus aus demselben steigend; Christus steht links. Es ist gleich den übrigen gelb in Braun gemalt und sehr breit und praktisch behandelt.

Kupferstiche: *Pietro Santi Bartoli* unter den dem Nic. Simonelli dedicirten 14 Blättern. Gegenseite. — Desgleichen bei Landon N. 244.

In der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien ist eine Bisterzeichnung nach obiger Composition, die aber eine Copie nach einem Originalentwurf zu sein scheint. Lith. von *Pilizotti.*

b. Weide meine Schafe. Christus steht links, mit der Rechten nach den Schafen hinzeigend; zunächst ihm kniet Petrus, mit gefaltenen Händen die Schlüssel haltend. Unter den elf nach der rechten Seite zu stehenden Aposteln zeigt der dritte in weitem Mantel den Rücken.

Kupferstiche: *Meister mit dem Würfel.* Bartsch XV p. 191 N. 11. — Copie, Gegenseite, mit Inschrift: Simon ιona; diligis me plus his etc. — Rad. von *Pietro Santi Bartoli* bei den 14 Blättern dem Nic. Simonelli dedicirt. — Landon N. 243.

c. Simon der Magier und S. Petrus vor Nero. Baronius. Ann. t. I. Links sitzt Nero, mit einem jungen Soldaten und einem Knaben zu den Seiten, Petrus steht vor ihm. In der Mitte steht Petrus nochmals, von vorn gesehen, die beiden Schlüssel haltend. Rechts schwebt Simon der Magier auf einer Wolke; zwei Krieger, von seinem Lichte geblendet, betrachten ihn.

Kupferstiche: Gegenseite unter den 14 Blättern von *Petrus Sanctus Bartolus* mit Dedication an N. Simonelli. — Landon N. 248.

d. Domine quo vadis. Als Petrus der Verfolgung wegen aus Rom fliehen wollte, erschien ihm Christus mit dem Kreuz, nach der Stadt gehend; da fragt ihn der Apostel: Herr, wo gehst du hin? — Nach Rom, mich nochmals kreuzigen zu lassen. Worauf Petrus zurückging und den Martyrtod erlitt. (S. Ambrosius, bei Baronius. Ann. 69.) Christus geht nach der Rechten, wo ein Stadtthor, aus dem Truppen kommen.

Kupferstiche: *Giulio Bonasone.* quer fol. Bartsch XV p. 119. N. 41. — *Martino Rota* 1568. quer fol. Bartsch XVI p. 250. N. 6. — *Joh. Bapt. de Cavaleriis* 1569. quer fol. Siehe das Monogramm bei Brulliot N. 835. — Radirt, Gegenseite, von *Pietro Santi Bartoli* unter den 14 Blättern dem Nic. Simonelli dedicirt. — Landon N. 245.

127. Christus und die Apostel.

In der Sala vecchia de' Palafrenieri.

Schon wurde im ersten Theil S. 267 berichtet, dass jetzt von diesen einst in grüner Erde gemalten Gestalten nichts vom Ursprünglichen mehr zu sehen ist, da sie bei der Herstellung durch Taddeo Zucchero nicht allein überarbeitet, sondern nach dessen Geschmack ganz neu gemalt wurden. Die von Giovanni da Udine im Fries gemalten Thiere sind gänzlich verschwunden, nur über der Eingangsthüre sieht man noch einen grau in Grau gemalten Johannes den Täufer, als Knabe, zu dessen Seiten zwei Papageien sitzen, welche von genanntem Schüler Rafael's herrühren dürften. Siehe darüber Vasari im Leben des Giovanni da Udine IX p. 33. Taja Descrizione del palazzo Vaticano p. 118 und Bottari Dialoghi sopra le belle Arti p. 309.

Auch die farbig in Fresco auf die Pfeiler der Kirche S. S. Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane bei S. Paul vor Rom gemalten Apostel sind so überschmiert, dass man nur im Allgemeinen erkennen kann, dass die von Marc Antonio gefertigten Kupferstiche als Vorbilder dienten; denn dass Rafael oder einer seiner Schüler diese Malereien sollte ausgeführt haben, wie man angenommen hat, scheint unbegründet und ist um so weniger wahrscheinlich, als auf die zwei letzten Pfeiler eine Taufe Christi und ein der Magdalena erscheinender Christus gemalt sind, die einer spätern Kunstepoche angehören und in jeder Hinsicht mittelmässig sind. Der Apostel Paulus ist aus der Composition der fünf Heiligen genommen. Über die dreizehn Blätter von Marc Antonio, Christus und die 12 Apostel darstellend, enthält der Deutsche Mercur vom Jahr 1791 folgende Ansicht von Göthe: „Die Aufgabe, einen verklärten Lehrer mit seinen zwölf ersten und vornehmsten Schülern, welche ganz an seinen Worten und an seinem Dasein hingen und grösstentheils ihren einfachen Wandel mit dem Märtyrertode krönten, gebührend vorzustellen, hat er (Rafael) mit einer solchen Einfalt, Mannichfaltigkeit, Herzlich-

keit und mit so einem reichen Kunstverständniss gelöst, dass wir diese Blätter für eins der schönsten Momente seines glücklichen Daseins halten können. Was uns von ihrem Charakter, Stande, Beschäftigung, Wandel und Tode in Schriften oder durch Traditionen übrig geblieben, hat er auf das zarteste benutzt und dadurch eine Reihe von Gestalten hervorgebracht, welche, ohne einander zu gleichen, eine innere Beziehung auf einander haben.“

Zeichnungen: Nach dem vom *Cardinal Maria Grimani* in Venedig verfassten Verzeichniss seiner Sammlung vom Jahr 1526, besass er die Originalzeichnungen Rafael's von Christus und den 12 Aposteln. Wahrscheinlich waren sie in Rothstein ausgeführt, da ich öfters Copien auf diese Weise behandelt angetroffen habe; z. B. in Chatsworth und in Florenz.

Kupferstiche: Von *Marc Antonio.* Bartsch XIV. N. 64—76 — Copie ohne Nummern. B. p. 79. — Copie des Christus. Gegenseite B. N. 77. Copie des Petrus B. N. 78. — Von *Marco da Ravenna.* Gegenseite. Bartsch XIV N. 79—91. — *Lucas Ciamberlano* apud Petrum Stephanonium 1614 14 Blätter. kl. fol. — Holzschnitte in Helldunkel von einem alten Italiener. — Wahrscheinlich dieselben, nur schwarz gedruckt. Bei den Aposteln stehen die Namen. Blatt mit Christus. Hoch 11″ 3‴ br. 7″ 6‴. Die Blätter mit den Aposteln. Hoch 10″ 9‴ br. 6″ 3‴. — *Ph. Thomassin* presso Jacomo Rossi 1616. Raphael Urbinas inventas, quas ob longitudinem temporis satis consmptas. 14 Blätter. kl. fol. — 14 Blätter in 24. *Visher exc.* Dieselben mit *F. de Witte exc.* — 13 Blätter von *Secundus Bianchi*, die Figuren stehen auf Postamenten. fol. — *J. P. Langer* 1801, radirt nach Marc Antonio. 8. — *Ferd. Ruschweyh*, nach Marc Antonio. kl. fol. — *Marchand* à Paris, nur Umrisse. — Landon N. 286 — 289.

Die Loggien des Vatican.

Dieser nach einer Seite offene Gang, welcher im zweiten Geschoss von der Stiege nach dem Saal Constantin's und den Stanzen führt, besteht aus 13 kleinen kuppelartigen Abtheilungen; die mittlere derselben enthält im Schlussstein das Wappen Leo's X, die übrigen immer eine Victoria oder einen Genius ein Joch, das Sinnbild besagten Papstes, haltend, welches er 1512 als Cardinal bei Wiedererlangung

der Regierung in Florenz annahm und damit auf die Worte Christi anspielte: „Mein Joch ist sanft und meine Last ist leicht.“ Die vier Seiten einer jeden Kuppel zeigen immer vier quadrate Bilder, von denen 48 aus dem Alten Testament, die 4 letzten aus dem Neuen genommen sind. Sie werden gewöhnlich Rafael's Bibel genannt. Reiche Ornamente in Farben und in Stuck umgeben sowohl diese Bilder, als auch die Pilaster nach innen damit bekleidet sind; die Umgebungen der Fenster, die aus Zimmern in die Loggien gehen, schmücken reiche Blumen- und Fruchtgewinde, und unter ihnen befinden sich reliefartig gemalte Darstellungen aus der Bibel, welche in Bezug auf die obern Malereien stehen. Zu allen diesen Bildern und Ornamenten, welche letztere zum Theil im Geschmack der antiken Grottesken gehalten sind, machte Rafael die Entwürfe; dieses berichtet uns nicht nur Vasari, sondern ist auch aus verschiedenen noch vorhandenen Zeichnungen zu den Bildern und der unvergleichlichen Schönheit und Eigenthümlichkeit der Verzierungen erweislich; letztere stehen selbst so einzig da, durch ihre Anmuth und den Reichthum der Phantasie, dass selbst Rafael's ausgezeichneteste Schüler sie nie zu erreichen im Stande waren. Dieses bezeugt z. B. die Sala Borgia und die Halle der Villa Madama, welche Giulio Romano, Giovanni da Udine und Perino del Vaga aufs reichste ausgeschmückt haben. Es ist öfters behauptet worden, dass Rafael die Verzierungen der vaticanischen Loggien antiken Vorbildern entlehnt habe; dieses kann aber, streng genommen, keineswegs zugegeben werden, denn wenn er auch den allgemeinen Charakter und zuweilen einzelne Theile, namentlich einige Stuckarbeiten antiken Bildwerken entnahm, so sind doch alle übrige Ornamente von den uns bekannten des Alterthums so sehr verschieden, dass nur in dem durchgehenden antiken Schönheitssinn und dem heitern Spiel der Phantasie eine Übereinstimmung mit den antiken sogenannten Grottesken zu finden ist. Wie ungegründet aber die Beschuldigung sei, welche Rafael des Plagiats und der Zerstörung antiker Malereien beschuldigt, indem man einer Stelle im Serlio eine falsche Anwendung

gab, dieses hat schon Platner in der Beschreibung der Stadt Rom II p. 303—305 zur Genüge dargethan [1]), und auch zugleich gezeigt, dass die von Vitruv verschriene Ausartung der sinnlosen Grotteskenverzierungen keinesweges auf Rafael's Behandlungsweise derselben könne bezogen werden, indem sie bei ihm stets Hauptbilder umgeben und meistens eine gewisse Beziehung auf dieselben haben, wie ich dieses im ersten Theil S. 267 näher zu zeigen bemüht war.

Rafael machte zu den Bildern nur kleine, leicht in Sepia ausgeführte Skizzen und überliess die weitere Ausführung seinen Schülern unter der Leitung des Giulio Romano. Von diesem wurden wohl sämmtliche Cartons zu den Bildern aufgezeichnet und wie zur Probe und zum Vorbild die erste Kuppel auch ausgemalt; dieses erkennt man jetzt noch mit grosser Bestimmtheit an der ihm eigenthümlichen Behandlungsweise in den vier ersten Bildern; dagegen haben wir nur sich widersprechende Nachrichten über die Ausführung der übrigen: Vasari nennt Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Bartolomeo da Bagnacavallo, Vincenzo da S. Geminiano, Polidoro da Caravaggio und Perino del Vaga, denen Titti, in seiner Pittura etc. di Roma 1674 p. 427, noch den Gaudenzio Ferrari, und Taja, in seiner Descrizione etc. 1750, den Rafaello del Colle hinzufügen; allein wir sind bis jetzt noch ohne historische Belege über den Antheil, den ein jeder dieser Künstler an der Ausschmückung der Loggien gehabt hat, und da selbst Vasari in seinen Angaben unsicher und sich widersprechend ist, sich augenscheinlich öfters geirrt hat, so scheint es mir gegenwärtig ganz unmöglich darüber ins Reine zu kommen; und dieses um so mehr, da bei der zwar grossen Ungleichheit der Malereien unter sich, der Hauptsache nach doch durch alle Rafael's Genius durchleuchtet, und in der

1) Vergleiche auch: Le antiche camere delle Terme di Tito, e le loro pitture restituite al publico, del., inc. e dip. descritte da Gius. Carletti. Roma 1776. in fol. Es ist aber zu bemerken, dass die Zeichnung der Figuren in den Stichen viel ausgebildeter und vollendeter ist, als in den mehr decorationsmässig behandelten Originalen.

Auffassung und Behandlung des Gegenstandes keine Verschiedenheit der Individualität hervortreten konnte. Wahrhaft bewundrungswürdig sind die meisten dieser biblischen Darstellungen, da sie, alles Überflüssige vermeidend, in grossen, einfachen Zügen die Begebenheiten sprechend und auf eine historisch ideale Weise vor Augen führen. So erfreut auch im höchsten Grade die Fülle der Gestalten und der Gruppen, die schöne Anlage der Gewänder und die heitere Wirkung der öfters schillernden Farben, welche mit dem Reichthum der sie umgebenden Ornamente in einer für den Sinn überaus befriedigenden Harmonie stehen. Ist in der Ausführung auch nicht jedes Bild gleich vortrefflich, so gibt das Ganze doch einen glänzenden Beweis der hohen Ausbildung der Kunst und des feinen Geschmacks, welche das Zeitalter Leo's X verherrlichten.

Die Ausführung der Ornamente in Farben und in Stuck übergab Rafael dem Giovanni da Udine, der hierfür besondere Talente und Erfahrungen besass, indem er nicht nur für die Gegenstände der Natur eine grosse Neigung hatte und sie aufs anmuthigste darzustellen wusste, sondern nach vielen Versuchen war er auch dahin gekommen, durch eine Mischung von gestossenem Marmor und Kalk einen Stuck zu bereiten, der an Feinheit, Härte und Weisse den antiken Vorbildern vollkommen gleich kommt. Dass Rafael indessen die allgemeinen Dispositionen und selbst häufig die Einzelheiten seinem Schüler vorgezeichnet, habe ich schon zu beweisen gesucht, obgleich auch anzunehmen ist, dass Giovanni da Udine vieles frei behandelte, namentlich die auf das Thierreich bezüglichen Pilasterverzierungen, wobei ihm seine früher gemachten Studien sehr zu statten kamen. Perino del Vaga war ihm als Gehülfe beigegeben und Vasari schreibt ihm namentlich die 12 Sockelbilder in gelber Metallfarbe zu. Leider haben diese, so wie überhaupt alle untere Malereien durch die Rohheit, mit welcher man Namen in dieselben einkratzte, so sehr gelitten, dass sie jetzt nur noch durch ältere Stiche von Pietro Santi Bartoli bekannt sind. Bevor wir zur Beschreibung der einzelnen Bilder übergehen, stehe hier das Verzeichniss der Kupferwerke,

welche über die Loggienmalereien erschienen sind. Einzelne Kupferstiche sollen dann bei der Angabe des jedesmaligen Gegenstandes erwähnt werden.

a) Historia del Testamento vecchio, dipinta in Roma nel Vaticano da Rafaelle di Urbino, et intagliata in rame da *S. Badalocchio* (Sisto Rosa) et *Gio. Lanfranchi* Parmigiani. Al Sig. Annibale Caracci. Roma appresso a Gio. Orlandi 1607. Titel und 51 Blätter, geistreich radirt. Die 4 letzten Blätter aus dem neuen Testament. H. 4″ 11‴ br. 6″ 7‴. Bartsch XVIII p. 345 und 354. — Die 2. Abdrücke haben nach dem Titel 3 Blätter mit einer ausführlichern Dedication vom 1. Januar 1607. — 3. Abdrücke vom August 1605. — 4. Abdrücke: Excudit Michael Colyn. Amstelodami A°. 1614. — 5. Abdrücke: Excudit C. J. Visscher anno 1638. — Diese Ausgabe hat 3 Blätter der sechs Schöpfungstage mehr, mit entsprechenden Bibelstellen; Gott Vater ist stets als ein Glanz, worin hebräisch Jehova steht, dargestellt.

Ein Nachstich von der Gegenseite war zuerst 1661 in der Chalkographie der Apostolischen Kammer verkäuflich.

b) Historia etc. wie oben bis Urbino. al M^{to}. Ill° Sig. D. Giuseppe Bernagli Giov. Orlandi DDD. Unten: *Baldass. Aloisi* Bon. fe. — Si stampa in Roma appresso Giov. Orlandi 1613. Titel und 50 Blätter mit Bibeltext. H. 5″ 5‴ br. 6″ 8‴. Gegenseite, die erste und zweite Vorstellung ist versetzt, wie in den 2. Abdrücken von obigem N. 1.

c) Die 52 Darstellungen, radirt von *Orazio Borgiani*. In verschiedener Grösse, quer 4. und 8. H. B. 1615 gezeichnet. Die 4 ersten und die 4 letzten Blätter sind sechseckig. Beim Abendmal ist ein kleiner Hund hinzugefügt. — 2. Abdrücke: Gio. Jacomo Rossi formis Romae alla Pace etc. Bartsch XVII p. 316. N. 1—52.

d) La Sacra Genesi figurata da Rafaele d'Urbino intagliata da *Francesco Villamena* dedicata all etc. Card. Aldobrandino. — Roma appresso gli heredi del d° Villamena 1626. In der Dedication sagt die Witwe Cattarina Villamena, dass ihr Mann die Bilder der Loggien vollständig gezeichnet, der Tod aber den Stich derselben unterbrochen habe. 20 Blätter und Titel. Die 4 ersten und die 4 aus dem neuen Testament sind sechseckig in 4. Die 3 letzten Blätter in 8. sind nach den Sockelbildern. Villamena wollte 64 Blätter herausgeben. — 2. Abdrücke: In Roma appresso Gio. Batt. di Rossi Milanese 1626. — 3. Abdrücke: In Roma presso Carlo Losi 1773.

e) Von *Nic. Chapron*, schön radirt. 54 Blätter. Titelblatt

mit der bärtigen Büste Rafael's und der Inschrift: Ille hic est Raphael etc. Lutetia Parisorum apud P. Mariette. Das zweite Blatt stellt den Propheten Jesajas von Rafael in S. Agostino dar. Auf dem von ihm gehaltenen Zettel steht: Sacra Historiae Acta a Raphaele Urbin. in Vaticanis Xistis ad Picturae Miraculum Expressa Nicolaus Chapron Gallus a se delineata et incisa DDD. 1649. Die Dedication auf demselben Blatt ist an Aegidius Renard gerichtet. H. 10″ br. 8″ 2‴. Die 52 Blätter sind theils sechseckig, theils viereckig. Gegenseite. Erste Abdrücke ohne Mariette's Adresse. — Desnos hat 1782 die Platten ohne die des Jesajas an sich gebracht und Abdrücke um 20 Livres verkauft.

f) Nachstich etwas kleiner. 50 Blätter. H. 4″ 8‴ br. 5″ 8‴. Gravé à Paris par *A. Aveline*, se vend chez lui. Mit französischem Titel und lateinischem Text. Beigefügt sind noch 3 Blätter, der Tod Abel's, Abraham's Opfer und Simson unter den Ruinen; sie sind aber nicht nach Rafael.

g) Radirt von *Pietro Aquila* und *Cesare Fantetti*. 55 Blätter. H. 11″ 8‴ br. 15″ 11‴. Das erste mit dem Bildniss der Königin Christine von Schweden und Dedication von Gio. Giacomo Rossi. Das zweite mit Rafael's Bildniss mit einer Umgebung von C. Maratti 1674. Die 52 Blätter N. 1—36 und 43—47 von Fantetti, die übrigen von Aquila. Das letzte Blatt mit dem Propheten Jesajas von C. Fantetti 1675.

h) La collezione intera dei 52 Quadri etc. designate da Pietro Bartolozzi et intagliate da *Secondo Bianchi*. Die 13 ersten Blätter hat Gio. Volpato gestochen. quer fol.

i) Picturae Perystili Vaticani etc. Mit einer Dedication an Pius VI von Montagnani. Im Rand: Venit Romae apud Petrum Paulum Montagnani 1790. 53 Blätter. H. 8″ 8‴ br. 10″ mit einer Randverzierung. Gezeichnet von Luigi Agricola. gest. von *Luigi Cunego*, *Gio. Petrini*, *Girol. Carattoni*, *G. Morghen*, *Mochetti*, *Pozzi*, *Cecchini*, *Bossi* u. a. m. — 2. Abdrücke von 1795.

k) Geringer Französischer Stich von einem *Anonymen* in der: Bibliorum Sacrorum latinae Versiones antiquae etc. Remis 1743. 3. vol.

l) Les loges du Vatican peintes par Raphael, contenant 52 sujets avec le texte explicatif de la Bible. 4. Chez *David* graveur et chez Treuttel et Wurtz. (Journal gen. de la litter. de France 1808 p. 60.)

m) *Jos. Charles de Meulemestre*, Les Loges de Raphael en 52 feuilles. Paris 1828 chez Didot. Das Werk erscheint lieferungsweise, immer 4 Blätter mit Text. Der Kupferstecher hat die

Zeichnungen dazu selbst während eines zwölfjährigen Aufenthalts in Rom gefertigt. Das Unternehmen unterstützte der König der Niederlande. Da der Meister im Jahr 1836 gestorben, so ist das Werk nur bis zum 8. Heft von ihm in colorirten Abdrücken herausgegeben worden.

n) 52 Blätter, gest. von *Carlo Lasinio* nach Zeichnungen von Luca Comparini. quer 4.

o) Die 52 Darstellungen, gest. von *Alex. Mochetti* und Jacobus Bossi. Bei Agapio Franzetti in Roma. quer 4.

p) Loggie di Rafaele nel Vaticano, gest. von *Joh. Volpato* und *Joh. Ottaviani* nach Zeichnungen von C. Savorelli und P. Camporesi. Roma presso Marco Pagliarini 1782. 43 Blätter in gr. real fol. Das Werk erschien in 3 Lieferungen. 1. Lieferung: 14 Blätter Pilasterverzierungen, immer 2 Blätter für einen Pilaster, 1 Blatt mit dem Durchschnitt nach der Länge der Loggien, gest. von Joann Ottaviani, 2 Blätter, die Thüren der Loggien und die perspectivische Ansicht derselben vorstellend, gest. von J. Volpato. 18 Blätter in allem. — 2. Lieferung mit dem Titel: Seconda parte delle Loggie di Rafaele nel Vaticano che contiene XIII volte et i loro respettivi quadri, publicata in Roma l'anno 1776. gest. von *Joh. Ottaviani.* — 3. Lieferung mit dem Titel: Terza ed ultima parte delle Loggie di Rafael nel Vaticano, che contiene il compimento degli ornati e di bassi-rilievi antichi esistenti nelle Loggie medesime. Publicata presso Marco Pagliarini a Roma l'anno 1777. 12 Blätter. 2 Arabesken sind von Joh. Ottaviani, die anderen von Joh. Volpato gestochen; immer zwei Blätter für einen Pilaster, 5 derselben sind jedoch nach den Randverzierungen der Tapeten in den Jahren 1774 — 1776 gestochen; als: die Parzen, die Theologischen Tugenden, die Jahrszeiten, die Erd- und Himmelskugel und die Tagszeiten.

q) 25 Blätter aus den Wölbungen erschienen 1806 in Paris in Aquatinta, um colorirt zu werden. Unten ist der Pariser, Londner und Römische Maasstab angegeben. Es sind 15 Blätter mit Biblischen Geschichten und 10 mit Ornamenten über den Fenstergiebeln. gr. quer fol.

r) 14 Blätter mit Pilasterverzierungen, immer zwei Blätter für einen Pilaster, nebst der Thüre und der perspectivischen Ansicht der Loggien. Gest. von D. S. M. Nach Zeichnungen von *Choffard.* gr. fol.

s) Loggie del Vaticano. 13 Blätter Pilasterverzierungen und ein Titelblatt mit der Ansicht der Loggien, gest. von

F. Rainaldi. Antoni exc.; immer 2 Pilaster auf jedem Blatt gest. v. *Carlo Lasinio.* royal folio.

t) Dieselben 26 Pilasterverzierungen auf 13 Blättern in fol. gez. von Carlo Lasinio, und der innern Ansicht der Loggien gest. von *Gio. Balzer.* Firenze presso Nic. Pagni.

u) Acht Blätter mit 14 Pilastern, der Ansicht der Loggien und einer Thüre, gest. von *Chereau* 1787.

v) Miscellaneae picturae vulgo grotesques in S. palacis Vaticanis a Raphaele Urbinate elaboratae etc. Paris chez Mariette. Es sind 37 grössere und kleinere Blätter mit halben Theilen der Pilasterverzierungen, gest. von *F. de la Guertiere* mit einer Dedication an Everhard Jabach.

w) Parerga atque ornamenta ex Raphaelis Sanctij prototypis, a Joanne Nannio Utinensi in Vaticani Palatii Xistis. 43 Blätter in 4. und quer 8. mit Abbildungen nach den Verzierungen in Farben oder in Stucco von Giovanni da Udine ausgeführt. Radirt von *Pietro Santo Bartoli*, mit einer Dedication an den Prinzen Camillo Borghese

x) Dieselben Verzierungen erschienen von andern Künstlern in 52 Blättern unter dem Titel: Picturae Peristylii Vaticani, manu Rafaelis Sanctii, aeri incisae Romae 1790.

y) Dasselbe Werk von andern Künstlern gestochen, erschien 1801 in Florenz. fol.

z) Bei Landon, Vie et oeuvres de Raphael N. 202 — 212 N. 267 — 285 sind obige Verzierungen in Umriss wiedergegeben.

aa) 11 Blätter in 8. Abbildungen nach Stuckverzierungen mit Gruppen oder einzelne Figuren von Giov. da Udine in ovalen und runden Feldern, gestochen von *A. Suntach* in Wien, mit der Angabe: d'après les tableaux de Monsieur Raphael d'Urbin dans les Loges du Vatican.

bb) 14 Pilasterverzierungen auf 2 Folioblättern gestochen von *Giacinto Maina*, Venezia 1806, nach angeblichen Originalentwürfen Rafael's, welche Nicola Antonioli in Venedig besessen. Sie stimmen mit denen in den Loggien überein.

cc) Zwölf basreliefartige Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, die sich im Sockel unter den Fenstern in den Loggien befinden. Radirt von *Petrus Bartolus.* H. 3″ lang 9″. Mit lateinischen Unterschriften. Siehe das Nähere weiter unten bei der Angabe der einzelnen Darstellungen.

dd) Nicolaus Poussin hatte auf Verlangen Ludwig XIII die Thüren und andere Theile der Loggien abgezeichnet, auf dass der Louvre danach ausgeschmückt würde. J. Mariette

besass 2 Bände dieser Zeichnungen. Cardinal Sylvio Valenti in Rom liess die Thüren von Francesco la Vega zeichnen, um sie stechen zu lassen, allein es blieb dabei, dass *Maurice Roger* 1747 eine derselben in Kupfer stach.

ee) I Pilastri delle Logge, e le otto Pitture delle Stanze nel Vaticano dip. da Raffaele Sanzio d'Urbino rappresentati in N. 2. *Hyacintus Maina* venet. inc. presso Pier Luigi Scheri in Roma. 2 Blätter mit 14 Pilasterverzierungen und 8 Bildern der Stanzen in Umriss. fol.

ff) Bei Landon Vie et oeuvres de Raphael, Paris 1803, Umrisse der 52 Deckenbilder N. 10—61. Und die Verzierungen nach Gio. da Udine N. 202—212. 267—285.

Die 52 Kuppelbilder der Loggien.

Arcade I.

128. Gott trennt das Licht von der Finsterniss.

Der ewige Vater in stark bewegter Stellung ist, wie auch in den folgenden Bildern, nach des Michel Angelo Typus gehalten. Die tüchtige Ausführung und das Braunrothe der Carnation bestätigen die Angabe des Vasari, dass Giulio Romano die Bilder der ersten Kuppel gemalt habe.

Gest. von *Joh. Heinr. Lips.* — Der Originalentwurf ist in der Sammlung des *Grafen Ranghiasci zu Gubbio.* Verz. N. 166.

129. Gott trennt das Wasser von der Erde.

Der ewige Vater schwebt über der Erdkugel; Wälder wachsen auf dem Lande.

Ein Entwurf mit der Feder gezeichnet, lavirt und Weiss gehöht wurde 1765 aus der Sammlung Isaac Walraven in Amsterdam um f. 22 — später bei *A. Rutgers* N. 9 um f. 5 — verkauft.

130. Die Schöpfung der Sonne und des Mondes.

Der ewige Vater schwebt über dem Erdball, und indem er die Hände ausreckt, stehen Sonne und Mond am Himmel.

Gest. von einem alten Italiener in der Art des *Giulio Bonasone*. 4.

131. Die Erschaffung der Thiere.

Gott Vater auf der Erde einhergehend, lässt Thiere aller Art aus dem Erdreich entstehen. Ein Löwe steht ihm zur Seite. Auch dieses Bild, gleich den vorhergehenden, verräth Giulio Romano's Hand.

Gest. von einem *Schüler des Marc Antonio* 1540. Bartsch XV p. 5. N. 1. — Copie Gegenseite mit einem R gezeichnet. — *A. P. Tardieu*. 8. — Grosser altitalienischer Holzschnitt, sehr kräftig behandelt, mit einigen Abändrungen: Gott links, oben Sonne und Mond, auch die Landschaft weicht ab. Hoch 18″ 6‴, br. 26″.

Arcade II.

132. Die Erschaffung der Eva.

Gott führt dem Adam seine Gehülfin zu, der in ihr sein eigenes Fleisch erkennt. Nach Vasari wäre auch dieses Bild von Giulio's Hand; es zeigt sich aber in demselben nicht so bestimmt dessen Behandlungsweise, wie in der ersten Arcade.

Ein Entwurf mit der Feder gezeichnet und lavirt ist im Verz. A. Rutgers N. 453 verzeichnet; *Henry Reveley* besass ihn 1787. Siehe in der Vorrede seiner Notices illustrative ot the drawings etc. London 1820. gr. 8.

133. Der Sündenfall.

Die stehende Eva von neben gesehen reicht dem am Baum sitzenden Adam eine Feige. Die Schlange mit einem Menschenkopf umwindet den Stamm. Unbegründet scheint mir die öfters ausgesprochene Meinung, als sei die Eva von

Rafael gemalt, weder die Zeichnung noch das kalte Colorit sind des Meisters würdig.

Gest. von *A. P. Tardieu.* 8. — Nach Richardson befände sich in der *Pariser Sammlung* ein Entwurf dazu in Rothstein. Verz. N. 474 a.

134. Die Vertreibung aus dem Paradiese.

Ein Engel mit blossem Schwerte weist die Stammältern aus dem Paradiese. Adam hält die Hände vors Gesicht, Eva vor Scham und Brust. Die beiden letzten Figuren sind bekanntlich einem Frescobild von Masaccio in der Carmeliterkirche zu Florenz entlehnt; nochmals wiederholt sieht man diese Composition in den Stuckverzierungen derselben Arcade.

Gest. von einem *Anonymen Niederländer* des 16. Jahrhunderts. Inschrift: Ejecit Dominus Adam etc. Hoch 7″ 11‴ br. 8″ 8‴.

Rafael's Originalentwurf ist in der Sammlung des *Königs von England*, gest. von *C. Metz* 1798. Verz. N. 284.

135. Die ersten Ältern ausserhalb dem Paradiese.

Während Adam das Land bebaut und besät, ist Eva mit Spinnen beschäftigt, bei ihr sind die beiden Knaben Kain und Abel. Ersterer zeigt seiner Mutter einige Früchte, die er seinem Brüderchen scheint entwendet zu haben, da dieser sich klagend zur Mutter wendet.

Gest. von *Suntach.* kl. quer fol.

Arcade III.

136. Der Bau der Arche.

Noa, eine würdige Greisengestalt, steht anordnend bei seinen drei Söhnen, welche mit der Zurichtung des Bauholzes zur Arche beschäftigt sind, deren Gerüste man im Hintergrunde sieht. Vasari schreibt die Ausführung dieses Bildes dem Giulio Romano zu, mir scheint sie mehr mit des Francesco Penni Art übereinzustimmen.

Eine Zeichnung dieser Composition ist in der *Villa Pamfili* bei Rom. Verz. N. 147.

137. Die Sündfluth.

Im Vordergrund sucht ein Mann sein Weib aus dem Wasser zu ziehen, während er ein Kind im Arm hält. Ein anderer junger Mann betrachtet die seine voll Schrecken, da sie ihm in den Armen erstirbt; hinter ihm kommt ein Reiter. Die Arche erblickt man im Hintergrund. Diese Malerei hat etwas von der Behandlungsweise des Giulio Romano.

Gest. von einem *Niederländer*, mit lateinischen Versen: Offensus hominum etc. kl. quer fol.

138. Ausgang aus der Arche.

Während die Thiere paarweis aus der Thüre des Kastens ausgehn, steht Noa mit seiner Frau, trauernd über den Anblick des verheerten Landes, bei einem seiner Söhne und zwei der Schwiegertöchter.

Gest. nach einem ersten Entwurf, der von der Ausführung in Fresco verschieden ist, von *Giulio Bonasone* 1544. Bartsch XV p. 113. N. 4. — Dieselbe Composition von *Joh. Bapt. de Cavalleriis.* H. 12″ br. 15″ 1‴. — Desgl. von der Gegenseite vom *Meister IHS.* 1556. H. 11″ 8‴ br. 14″ 2‴.

139. Noa's Opfer.

Noa steht betend vor einem Altar, während einer seiner Söhne einen Widder schlachtet. Ein anderer bringt einen zweiten herbei. Zwei Männer mit Stieren stehen im Grunde. Vasari schreibt die Ausführung dem Giulio Romano zu, allein sie ist vielmehr mit der Behandlungsweise der Bilder in der nächsten Arcade übereinstimmend, welche von Penni gemalt sein sollen.

Gest. von *Marco da Ravenna.* Bartsch XIV N. 4. — Copie von der Gegenseite. H. 7″ 7‴ br. 8″ 11‴. — Helldunkel von *A. M. Zanetti* 1740. quer fol. Bartsch XII p. 186. N. 65.

Arcade IV.

140. Abraham und Melchisedech.

Melchisedech, der König von Salem (Jerusalem), bringt dem Abraham Brod in zwei Körben und Wein in vier Krügen. Bei letzterem stehen sechs Krieger.

Gest. von einem Anonymen, *chez Edelinck*. quer fol. — Desgl. *chez Vallet*, grosses Blatt.

141. Die Verheissung an Abraham.

Gott erscheint dem Abraham nach dem Opfer und verheisst ihm eine zahlreiche Nachkommenschaft. Er schwebt von zwei Engeln getragen auf Wolken und zeigt nach den Sternen. Abraham kniet und ist vom Rücken gesehen.

Nach Richardson ist der Entwurf dieser Composition in der *Pariser Sammlung*. Verz. N. 474 b.

142. Die Erscheinung dreier Engel.

Drei Jünglinge stehen vor Abraham, der sich vor ihnen verehrungsvoll zur Erde geworfen. Sara steht hinter der Thüre des Hauses. Dieses Bild, so wie das vorhergehende und die zwei folgenden erklärt man für Arbeiten des Franc. Penni.

Radirt von *Joh. Alexander*. kl. Blatt mit der Inschrift: Tres vidit unum adoravit. — *Suntach* in Wien. quer fol. — Holzschnitt in Helldunkel von *A. M. Zanetti*. Bartsch XII p. 187. N: 66. — Freie Benutzung der Composition von einem anonymen Franzosen, à Paris *chez Cars fils*. Gr. quer fol. — Entwurf zum Gemälde in der Samml. des *Erzherzog Karl* in Wien. Verz. N. 172.

143. Loth flieht aus Sodoma.

Der Vater, seine beiden Töchter führend, entfernt sich eilends von der brennenden Stadt. Seine Frau, sich umschauend, verwandelt sich in eine Salzsäule.

Holzschnitt in Helldunkel von *A. M. Zanetti* 1741. Bartsch XII p. 187. N. 67. — radirt von *Joh. Alexander* mit der Inschrift: Plus quam etc. kl. Blatt. — Entwurf zum Gemälde im Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 319.

Arcade V.

144. Gott erscheint dem Isaac.

Gott vom Rücken gesehen, in Wolken schwebend erscheint dem vor ihm knienden Isaac, ihm untersagend nach Ägypten zu ziehen. Links sitzt Rebecca unter einem Baum. In der Art des Giulio Romano ausgeführt.

Gest. von *Marco da Ravenna.* Bartsch XIV N. 7. — Copie, Gegenseite in der Art des Agost. Veneziano. H. 7″ 6‴ br. 8″ 8‴. — Copie, Gegenseite von anonymen Franzosen mit lateinischem und französischem Text, à Paris chez J. Mariette. H. 11″ 1‴ br. 7″ 2‴. — Helldunkel von *A. M. Zanetti* 1741. Bartsch XII p. 188. N. 68. — Nach einer Zeichnung in Wien, in Aquatinta von *H. Benedicti* 1805. kl. quer fol. — Den Originalentwurf besass der verstorbene *Baron Otto von Stackelberg.* Verz. N. 280.

145. Isaac liebkost Rebecca.

Abimelech, König der Philister, sieht aus einem Fenster Isaac mit der Rebecca auf einer Bank sitzen und sich umarmen. Die Ausführung wird wohl mit Recht dem Francesco Penni zugeschrieben.

146. Isaac segnet Jacob.

Der alte Vater auf dem Bette liegend, gibt dem vor ihm knienden Jacob den Segen; Rebecca steht hinter letzterm. Esau tritt zur Hausthüre herein, das Wild bringend. Dieses Bild ist augenfällig von anderer Hand als das vorhergehende ausgeführt.

Gest. von *Agostino Veneziano* 1522 und 1524. Bartsch XIV N. 6, wo auch die Angabe einer Copie, spätere Abdrücke mit der Adresse Marc. Clodii. — Ein Entwurf dieser Composition war in der Sammlung *Crozat.* Verz. N. 537.

147. Esau verlangt den Segen.

Esau, von der Jagd zurückgekehrt, steht vor seinem Vater Isaac, der auf dem Bette liegt. Rebecca und Jacob sehen zagend von der Ferne zu Die Behandlung in der Ausführung des Bildes stimmt mit der des vorhergehenden überein.

Holzschnitt in Helldunkel von *A. M. Zanetti* 1741. Bartsch XII p. 188 N. 69.

Arcade VI.

148. Jacob sieht die Himmelsleiter.

Jacob liegt vorn im Traume, das entzückte Gesicht nach der Himmelsleiter wendend, auf der sechs Engel hernieder- und hinaufsteigen bis oben zu Gott, der mit ausgebreiteten Armen in einer Glorie erscheint. Dieses Bild und die nachfolgenden sollen von Pellegrino da Modena ausgeführt sein.

Holzschnitt in Helldunkel von *Hugo da Carpi.* Bartsch XII p. 25. N. 5. — gest. Gegenseite Jac. B. B. icid (*Jac. Bossius Belga*). quer fol. — Originalentwurf zu dem Gemälde im Nachlass *Lawrence.* Verz. N. 320.

149. Jacob am Brunnen.

Rahel mit einer Gefährtin steht an einem Brunnen, aus welchem die Schafe begierig saufen. Gegenüber steht Jacob mit jener im Gespräch. Den Grund bildet eine reiche Landschaft.

Gest. von *Cam. Tinti.* quer fol. — Helldunkel von *A. M. Zanetti.* Bartsch XII p. 188 N. 70. — Originalentwurf in der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien. Verz. N. 173. gest. in Aquatinta von *H. Benedicti* 1805. kl. quer fol.

150. Jacob's Werbung um Rahel.

Jacob willigt in den Dienst von sieben Jahren, welche der vor ihm stehende Laban für Rahel verlangt. Diese steht ihm zur Seite, während Lea, beschämt die Augen niederschlagend, hinter Jacob steht. Dieses Bild hat sehr gelitten.

151. Jacob zieht nach Canaan zurück.

Jacob einen Esel reitend, zieht reich an Gütern und Heerden mit seinen Frauen und Kindern, die auf Camelen

ihm folgen, nach seinem Vaterlande zurück. Ein reiches und anmuthiges Bild von der Reise des Erzvaters.

Arcade VII.

152. Joseph den Brüdern seinen Traum erzählend.

Der junge Joseph steht erzählend vor sieben seiner Brüder, die sich an einem Hügel gelagert haben, drei andere stehen rechts ihm zur Seite. Der Inhalt seiner Träume ist oben im Himmel in lichten Scheiben, zum leichtern Verständniss des Gegenstandes, symbolisch angedeutet.

Gest. von einem *Schüler des Marc Antonio.* Bartsch XV p. 10 N. 5. 2. Abdrücke aufgestochen von Villamena. — *Nic. Beatrizet* 1541. Bartsch XV p. 244. N. 9. — Als Preisaufgabe von einem Anonymen. Gegenseite, chez *Edelinck*, später chez *Drevet.* Gr. quer fol. — Noch grösseres Blatt à Paris chez *Hecquet*, gleichfalls Gegenseite. — *Suntach.* quer fol. — Tauriscus Euboeus p. 85. erwähnt noch einen kleinen Stich in 8. und einen von einem alten Anonymen Meister mit einigen Abänderungen, die ich beide nie gesehen. — Originalentwurf zum Gemälde im Nachlass *Lawrence.* Verz. N. 321. — Ein anderer in der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien. Verz. N. 174.

153. Joseph von seinen Brüdern verkauft.

Joseph weinend, wird von acht seiner Brüder an die nach Ägypten ziehenden Kaufleute verkauft. Es sind deren vier, die bei drei Camelen stehen.

Gest. nach einem ersten Entwurf vom *Meister mit dem Würfel* 1533. Bartsch XV p. 184 N. 1. — Helldunkel in 3 Stöcken von *J. Skippe* 1783. Hoch 8″ br. 10″ 9‴. — Ein Entwurf dieser Composition war in den Samml. Jabach in Köln, Herzog von Tallard, Gérard Hoet im Haag 1760 um f. 95. — Bei *Ant. Rutgers* N. 318, um f. 5. — verkauft.

154. Joseph und Potiphar's Weib.

Potiphar's Weib, auf einem Ruhebette sitzend, erfasst den fliehenden Joseph am Mantel. Die Ausführung dieses Bildes, wie auch die der beiden vorhergehenden und das nachfolgende, wird dem Giulio Romano zugeschrieben;

die Malereien sind aber unter sich sehr verschieden, und nur unser Bild zeigt etwas von jenes Schülers Behandlungsweise.

Gest. von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 9, wo auch eine Copie, Gegenseite, und eine desgl. von Don Vitus Vallimbrose monachus 1578. — *Jac. Valegio* oder Valesio, Monogramm I. V. F. Hoch 7″ br. 8″ 9‴. — In Schwarzkunst von *Bernard Lens* ohne die Herme, von Zani der Dämon der Wollust genannt. Unten Inschrift mit vier französischen Versen. H. 9″ 10‴ br. 7″. — Ein Entwurf der Composition war im Cabinet *Crozat.* Verz. N. 539.

155. Joseph vor Pharao.

Joseph steht vor dem links sitzenden Pharao und legt ihm seine Träume aus, die, wie in N. 152, symbolisch in zwei leuchtenden Scheiben angedeutet sind. Vier Männer stehen zur Rechten hinter Joseph, einer hinter Pharao.

Gest. von einem *Anonymen* mit dem Namen Rafael und der Unterschrift: Somnium Regis unum est. Hoch 2″ 9‴ br. 4″ 4‴.

Arcade VIII.

156. Die Findung des Moses.

Die Tochter Pharaonis, von sechs Begleiterinnen umgeben, steht am Wasser und betrachtet mitleidsvoll den in einem Körbchen ausgesetzten Knaben, welchen eine der Dienerinnen ans Land hebt. Dieses Bild erwähnt Vasari unter denen, welche Giulio Romano gemalt habe; gewöhnlich wird es indessen, gleich den drei andern der Kuppel, dem Perino del Vaga zugeschrieben, mit welcher Meinung ich indessen nicht einverstanden bin, ohne etwas näheres bestimmen zu wollen, als dass unser Bild und das des feurigen Busches von einer Hand scheinen, die beiden andern von einer andern.

Gest. etwas abweichend, Gegenseite von *Andrea Meldolla* Bartsch XVI p. 41 N. 2. — Ähnlich wie vorstehender Stich, von *Gio. Batt. d'Angeli*, Torbido del Moro genannt. Bartsch XVI p. 177. N. 1. Zuweilen wird die Radirung auch dem

Marco del Moro und dem Parmegianino zugeschrieben. — Nach einer Zeichnung des Parmegianino nach der Composition Rafael's gest. von *Gasparo Reverdino.* Bartsch XV p. 466 N. 1. — *chez H. Bonnart* sehr französisch. gr. quer fol. — Nach dem Originalentwurf bei Cardinal Valenti in Rom, von *J. Stuart* 1747 Romae. Die Zeichnung ist jetzt im Nachlass *Lawrence* in London. Verz. N. 322.

157. Der feurige Busch.

Moses kniet, sein Gesicht mit den Händen verhüllend, vor dem feurigen Busch.

Gest. von *S. Mulinari* nach einer unechten Zeichnung in der *Florentiner Sammlung.*

158. Der Durchgang durchs rothe Meer.

Noch sieht man das Ende des Zugs der Israeliten, Männer, Frauen und Kinder ihre Habe tragend, und Moses mit aufgehobenem Stab gegen das Meer gerichtet, in welchem Pharao und sein Heer durch das anschwellende Wasser zu Grunde gehen.

Holzschnitt in Helldunkel von *A. M. Zanetti* 1740. Bartsch XII p. 189. N. 71. — Originalentwurf in dem Nachlass *Lawrence.* Verz. N. 323.

159. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen.

Über dem Felsen, an welchen Moses mit seinem Stab schlägt, thront Gott mit zum Segen aufgehobener Rechten. Sechs Älteste der Israeliten sehen voll Erstaunen und Dank das Wasser aus dem Felsen springen.

Gest. von *G. Reverdinus* 1531. Bartsch XV p. 466. N. 2. — à Paris *chez Vallet.* gr. quer fol. — *J. F. Ravenet* in London (Tauriscus p. 88. N. 35.) — Der Originalentwurf ist in der *Florentiner Sammlung.* Verz. N. 103.

Arcade IX.

160. Moses empfängt die Gesetztafeln.

Moses auf dem Gipfel des Berges Sinai empfängt kniend von Gott die Gesetztafeln. Dieser sitzt halb in Wol-

ken gehüllt und von Engeln umgeben, deren zwei Posaunen blasen. Rechts sieht man in der Ferne das Lager der Israeliten. Warum Rafael noch vier Männer im Vordergrunde anbrachte, weiss ich nicht zu erklären.

Der Originalentwurf ist in der *Pariser Sammlung*. Verz. N. 474.

161. Die Anbetung des goldenen Kalbes.

Die Israeliten verehren kniend den auf einem Altar aufgestellten, jungen Stier in Gold; rechts das Volk, welches im Reihen um denselben tanzt. Moses sieht man in der Ferne den Berg herabkommen und die Gesetztafeln zur Erde werfen; bei ihm steht Josua.

Gest. von *Cornelius Bos* 1551. quer 8. nach einem Originalentwurf in der *Florentiner Sammlung*. Verz. N. 104.

162. Moses kniet vor der Wolkensäule.

Jehova, in eine Wolkensäule gehüllt, spricht zu Moses in Gegenwart der vor ihren Zelten stehenden Israeliten. Die Bilder der neunten Arcade werden gewöhnlich dem Rafaele del Colle zugeschrieben; eben beschriebenes hat sehr gelitten, das nachfolgende ist aber sicher von anderer Hand, als die beiden ersten dieser Arcade.

163. Moses zeigt die Gesetztafeln.

Moses, auf einer Anhöhe stehend, hält die beiden Gesetztafeln vor sich und zeigt sie dem verehrenden Volke Israels. Bei Moses links stehen noch drei Männer. Eine vorzüglich schöne Composition.

Gest. von *J. B. Cavalieris*, etwas manierirt und abweichend, Gegenseite. quer fol. — *Cornelius Bos* 1551 in quer 8. — *Suntach* in Wien. quer fol. — *J. Moses*, mit Unterschrift: The delivering of the Law. quer fol. — *A. P. Tardieu* 8. — *chez Valleret* à Paris. gr. Blatt.

Arcade X.

164. Der Durchgang durch den Jordan.

Der nach antiker Weise personificirte Fluss thürmt beim Anblick der Bundeslade seine Fluthen empor und lässt

die Israeliten trocknen Fusses durchgehen. Ein gewaltsam gewendeter Krieger des Vordergrundes erinnert an einen ähnlichen in dem Gemälde des Attila.

Gest. von einem Anonymen, à Paris *chez Hecquet.* gr. Blatt. — Nach einer Note in der Serie degli uomini ill. nella pittura etc. IV p. 201 hat der verstorbene Hr. *William Lock* den Carton zu diesem Bilde aus dem Hause Gaddi in Florenz erstanden. In England konnte ich keine Auskunft darüber erhalten. Siehe auch unten N. 166.

165. Jerichos Fall.

Während die Bundeslade um die Mauern der Stadt getragen wird und die Pauken von zwei Männern geschlagen werden, stürzen wundersamer Weise die Thürme und Mauern der Stadt ein. Mehrere Soldaten, mit ihren Schilden ein Sturmdach bildend, schreiten gegen die Bresche vorwärts. Richtig bemerkt Platner in der „Beschreibung der Stadt Rom", dass Rafael in dieser Composition eben sowenig die Angaben in der Bibel befolgt habe, als er ihr auch einen imposanteren Charakter gegeben haben würde, wenn er die Bundeslade mit den sieben vor ihr hergehenden Priestern, welche die Posaunen zur wunderbaren Zerstörung der Mauern blasen, zum Hauptgegenstande gewählt hätte.

Eine Zeichnung dieser Composition, die aber dem Rafael nicht zuzuschreiben ist, befindet sich in der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien. Verz. N. 175.

166. Josua's Sieg über die Ammoniter.

Während Josua zu Pferde die beiden Arme gegen Sonne und Mond zum Stillstand befehlend ausstreckt, streiten die Israeliten gegen die Ammoniter.

Gest. von *A. P. Tardieu.* 8. — Der Originalcarton (von Giulio Romano) soll sich ehedem im Haus Gaddi zu Florenz befunden haben und durch den verstorbenen Hrn. *William Lock* erstanden worden sein. Siehe Serie degli uomini ill. nella pittura etc. Firenze 1771. IV p. 201 note. In England konnte ich nichts darüber in Erfahrung bringen. Einen Carton nach

Michel Angelo's Leda schenkte er bekanntlich an die Londner Akademie.

167. Die Ländervertheilung durchs Loos.

Josua und Eleasar, ersterer gekrönt, letzterer mit Bischofsmütze, sitzen bei zwei Urnen, aus denen ein Knabe das Loos zieht und dem Repräsentanten seines Stammes übergibt. Die vier Bilder dieser Decke gehören zu denen, die am schwächsten in der Ausführung sind; Vasari schreibt sie dem Perino del Vaga zu.

Gest. von *J. F. Ravenet* in London. (Tauriscus p. 89. N. 40.) Ein Original Federentwurf ist in der Samml. des *Königs von England*. Verz. N. 286.

Arcade XI.

168. David zum König gesalbt.

Samuel ist im Begriff David im Beisein seiner ältern Brüder zum König Israels zu salben. Links steht der Altar für das Opfer, zu welchem Samuel den Isai eingeladen. Die Ausführung dieses Bildes und der andern dieser Arcade erinnert an die des Giulio Romano; sie wird gewöhnlich dem Perino del Vaga zugeschrieben.

Gest. von *J. H. Lips*.

169. David's Sieg über Goliath.

Der Riese Goliath liegt vom Steinwurf zur Erde hingestreckt, David, mit dem einen Bein auf ihn kniend, ist im Begriff ihm den Kopf abzuhauen. Erschrocken fliehen die Philister von den Israeliten verfolgt.

Ein schöner Entwurf zu den beiden Hauptfiguren und zu dem vorn davoneilenden Soldaten ist in der Sammlung des *Erzh. Karl* in Wien. Verz. N. 176. — Nach einem vollständigen Entwurf Rafael's, abweichend von der Ausführung, gest. von *Marc Antonio*, Bartsch XIV N. 10. — Copie, breit in der Art des Agostino Veneziano behandelt, mit dem Täfelchen und dem Zeichen M A F unten auf der Seite des vorn fliehenden Soldaten; die ersten Abdrücke ohne das Täfelchen hat Bartsch gleichfalls dem Marc Anton zugeschrieben. H. 9″ 10‴

br. 14″ 6‴. In der *Pariser Sammlung.* — Holzschnitt in Helldunkel von *Hugo da Carpi.* Bartsch XII p. 26 N. 8. — *Dan. Hopfer.* Bartsch VIII p. 473 N. 3. — *Etienne de Laune.* kl. Blatt rechts mit S bezeichnet. H. 3″ 1‴ br. 4″ 9‴. — Eine steife Radirung nach Marc Anton. Gegenseite, wohl dieselbe bei Tauriscus p. 90. c. mit: Cum ergo surrexerit Philistaeus etc. — Derselbe p. 90 b. erwähnt noch einen etwas grösseren Stich wie Marc Antonio, mit der Unterschrift: ex libris Regum Samuelis.

170. David's Sieg über die Syrer.

Der König steht nach Art eines römischen Triumphators in einer Biga und hält eine Harfe in der Rechten. Ein Gefangener geht gebunden neben dem Wagen, die Beute wird vorangetragen.

171. David sieht Bathseba.

David sitzt an einem Fenster seines Palastes, während die gegen die Ammoniter bestimmten Soldaten vorbeiziehen, und erblickt Bathseba, die auf einem Söller sitzend, sehr ungenirt ihre Toilette macht.

Arcade XII.

172. Salomon zum König gesalbt.

Im Beisein des Volkes salbt der Priester Zadok Salomon zum König. Vorn liegt rechts ein Flussgott und bei ihm ein Tiger, womit gewöhnlich der Tigris bezeichnet wird, hier aber wohl den Jordan bedeutet. Die Malereien dieser Arcade werden dem Pellegrino da Modena zugeschrieben.

173. Das Urtheil Salomon's.

Der König, auf seinem Throne sitzend, befiehlt dem Diener inne zu halten und ertheilt den Urtheilsspruch; rechts seine Räthe voll Bewundrung. Es ist dem Rafael nicht gelungen zum zweitenmal diese Darstellung so befriedigend zu lösen, als das erstemal in der Stanza della Segnatura.

174. Die Königin von Saba.

Salomon, dem weisesten der Könige zu huldigen, kommt die Königin von Äthiopien, reiche Geschenke bringend. Der König, von seinen Räthen umgeben, erhebt sich von seinem Throne und empfängt die Königin huldreich.

Gest. von einem *alten Niederländer* der italienischen Schule, mit R. VRBIN. INVE. Quam tua longinquis Arabum etc. quer fol. — *A. P. Tardieu.* 8. — *A. Benoit* in fol. (Tauriscus p. 92. N. 48.)

175. Die Erbauung des Tempels.

Im Hintergrunde des Bildes, auf dem Unterbau des Tempels steht Salomon und lässt sich vom Baumeister den Plan vorzeigen. Im Vordergrund sind vier Steinmetzen mit der Bearbeitung von Quadern beschäftigt, ein fünfter Arbeiter sägt eine Bohle. Die Wahrheit in den Bewegungen der fast entblössten Männer ist vortrefflich und dem Leben abgelauscht.

Gest. von *A. P. Tardieu.* 8.

Arcade XIII.

176. Die Anbetung der Hirten.

Maria kniet beim Christkindchen, auf welches zwei über ihm schwebende kleine Engel Blumen streuen. Links kommen zwei Hirten, von denen der eine ein Schaf trägt; rechts nöthigt Joseph einen, der kniet, näher zum Kind herbeizutreten. Es ist dieses ein seltenes Beispiel, dass in diesem Gegenstande Joseph auf eine würdige Art handelnd dargestellt ist. Das Bild hat sehr gelitten, indessen zeigt es gleich den andern dieser Arcade, mit Ausnahme der Taufe, die Hand eines noch ungeübten Schülers.

177. Die Anbetung der Könige.

Maria, mit dem Christkind auf dem Schoose sitzt in der Mitte; der älteste der Könige fasst das Bein des Knaben, die beiden andern nebst dem zahlreichen Gefolge

knien hinter ihm; links steht Joseph und sieht in die Büchse, welche ersterer geschenkt.

178. Die Taufe Christi.

Christus mit gefaltenen Händen steht am Wasser des Jordan, und Johannes giesst eine Schale mit Wasser über ihn. Rechts halten zwei kniende Engel die Gewänder, über ihnen schweben bewundernd zwei andere. Links hinter Christus sieht man noch mehrere Männer, die sich zur Taufe bereiten.

Gest. von einem Anonymen, *chez H. Bonnart*, sehr französisch, quer fol. — Der Originalentwurf ist in der Samml. des *Königs von England*. Verz. N. 288.

179. Das Abendmahl.

Christus sitzt von vorn gesehen am obern Ende des Tisches; die Apostel immer zu vier auf einer Bank sind lebhaft bewegt.

Gest. von *J. Bapt. de Cavallerijs* 1572. — Von einem Anonymen, à Paris *chez Vallet*, mit Unterschrift: Pictum a Rafaele Vrbinate Romae in Palatio Vaticano. gr. 4. — Desgleichen frei behandelt *chez N. Bonnart*, mit Unterschrift: Jesus ayant pris du pain etc. quer fol. — *Jean Tiel exc.*: Accipit.... testamente. quer 8. — *Joh. Bapt. Sintos* sc. in 8. — Ein Federentwurf, mit Bister schattirt, war in der Samml. des *Herzogs von Tallard*; ein anderer, mit der Feder schraffirt, wurde aus der Samml. *Gerard Hoet* im Haag um f. 16 verkauft.

Zwölf reliefartige Darstellungen in den Loggien.

Diese unter den Fenstern im Sockel gemalten Bilder von einer gelbbraunen Metallfarbe sollen nach Vasari von Perino del Vaga ausgeführt worden sein. Sie sind jetzt fast gänzlich durch die Rohheit derer, welche ihre Namen in dieselben eingeritzt haben, zerstört; nachfolgende Beschreibung gebe ich nach den 12 Radirungen von *Pietro*

Santi Bartoli. Hoch 2″ 8‴, breit 9″. Sie zeigen die Compositionen alle von der Gegenseite, wie einige noch vorhandene Skizzen bezeugen, und wie es auch aus dem ersten Blatt zu ersehen ist, wo Gott der Schöpfer den Segen mit der linken Hand gibt.

180. Gott heiligt den siebenten Tag.

Zur Arcade I.

Gott der Schöpfer sitzt segnend in Wolken, Chöre anbetender Engel umgeben ihn zu beiden Seiten. Genesis. Cap. 2.

Einen Federentwurf zum Gott Vater besass Richardson, gest. von *W. W. Ryland* 1762 für das Werk von Charles Rogers, A Collection of prints in imitation of drawings etc. London 1778.

181. Das Opfer Kain's und Abel's.

Zur Arcade II.

Links knien beide Brüder opfernd vor ihren Altären; oben schwebt Gott, zu Abel gewendet. Rechts ist die Darstellung, wie Kain den Abel erschlägt.

Gest. von einem Schüler des *Marc Antonio* 1544. Bartsch XV p. 9. N. 4. — Von einem französischen Anonymen mit veränderter Landschaft und den Todtschlag im Hintergrund. quer fol.

182. Der Regenbogen.

Zur Arcade III.

Gott in Wolken, von Engeln umgeben, zeigt dem Noa und seinen drei Söhnen den Regenbogen, als ein Zeichen seines Bundes.

Der Originalentwurf ist in dem Nachlass *Lawrence.* Verz. N. 325.

183. Das Opfer Abraham's.

Zur Arcade IV.

Abraham im Begriff seinen Sohn Isaac zu opfern, wird von einem links herbeieilenden Engel davon abgehalten. Rechts bringt ein anderer einen Widder.

Originalentwurf in der Samml. des *Königs von England.* Verz. N. 285. Gest. von *Agostino Veneziano.* Bartsch XIV N. 5. — Radirt von einem *Anonymen.* kl. Blatt. (Tauriscus p. 84) Landon N. 345.

184. Isaac segnet Jacob.

Zur Arcade V.

Isaac, auf dem Bette sitzend, ertheilt dem jüngern Sohn den ersten Segen. Links sieht man seine Mutter Rahel vor der Thüre, ihn, was er thun soll, unterweisend. Es ist wohl ein Versehen, dass dieser Gegenstand zweimal in dieser Arcade nach Rafael's Entwürfen ausgeführt wurde.

185. Jacob ringt mit dem Herrn.

Zur Arcade VI.

Jacob hält ringend einen Engel. Links schlafen die Frauen in einem Zelte, rechts die Hirten bei der Heerde.

Der Originalentwurf ist im Nachlass *Lawrence* in London. Verz. N. 326.

186. Joseph's Wiedererkennung.

Zur Arcade VII.

Joseph steht links, mit ausgebreiteten Armen von seinem Throne aufstehend, und gibt sich den vor ihm knienden Brüdern zu erkennen. Vor der Thüre halten die Esel mit den Fruchtsäcken.

Originalentwurf im Nachlass *Lawrence.* Verz. N. 327. — Gest. von einem *Schüler des Marc Antonio* 1540. Bartsch XV p. 11. N. 6. — Landon N. 384.

187. Das Mannalesen.

Zur Arcade VIII.

Moses und Aron stehen rechts, vor ihnen kniet ein junges Weib, welcher ein Jüngling einen Korb aufheben hilft; in der Mitte sind zwei Männer beschäftigt das Manna auf Schüsseln zu sammeln; weiter ist ein stehendes Mäd-

chen bemüht, einer ältern, knienden Frau den Korb auf den Kopf zu heben; links endlich ist ein junges Ehepaar, er eine Schüssel voll Manna haltend, sie dankbar die Arme zum Himmel hebend, von dem Manna herabfällt.

Das Facsimile eines Federentwurfs, auf dem aber Moses und Aron fehlen, ehedem in der Sammlung Hone, hat *S. Watts* 1767 für das Werk von C. Rogers, A Collection etc. London 1778, gestochen. — Eine Nachahmung dieses Entwurfes, nur mit dem Pinsel gezeichnet, befindet sich in der Samml. zu *Oxford*. — Angeblich ein erster Entwurf zu obiger Darstellung ist jener Stich von *Agostino Veneziano*, Moses rechts mit zwei vor ihm knienden Israeliten. Bartsch XIV N. 8. Zuerst kam die Platte an Ant. Salamanca und wurde aufgestochen, dann an Horatius Pacificus, zuletzt an Carlo Losi. Die Zeichnung soll im Besitz des Hrn. Antonio Armani in Bologna gewesen sein. Dem Stich nach zu urtheilen, bin ich geneigt letztere Composition einem Schüler Rafael's zuzuschreiben.

188. Einige Figuren.

Zur Arcade IX.

Das Blatt von Bartoli No. 10 wird gewöhnlich die Stiftshütte genannt, indem man in der Mitte eine Thüre, zu den Seiten eine stehende und zwei laufende Figuren sieht. Jene Thüre stellt aber einen wirklichen Eingang in die Sala vecchia dei Palafrenieri dar, die zu den Seiten nur wenig Raum zur Verzierung übrig gelassen.

189. Josua redet mit dem Volke Israels.

Zur Arcade X.

Da die Kuppelbilder dieser Arcade sämmtlich aus dem Buche Josua genommen sind, so ist nothwendigerweise die Benennung auf der Radirung von Bartoli N. 9 irrig, worauf diese Anrede an das Volk als die Ausbreitung des Evangeliums (Marcus Cap. 16 v. 20) angegeben wird. Vermuthlich bezieht sich diese Composition auf das erste Capitel des Buches Josua Vers 10.

Holzschnitt in Helldunkel in der Art des *Hugo da Carpi*, spätere Abdrücke von *Andrea Andreani* 1608, Polidoro Caravagio invent. Bartsch XII p. 77. N. 25.

190. Bathseba vor David.

Zur Arcade XI.

David auf seinem Sterbebette hat Bathseba zu sich kommen lassen und verspricht ihr Salomon zum König zu ernennen; sie kniet demüthig vor ihm; bei ihnen stehen der Prophet Nathan, der Priester Zadok und Benaja; der junge Mann, der hereintritt, dürfte Salomon selbst sein. Hinter dem Bett links steht die den König pflegende Abisag von Sunem. Siehe das erste Buch von den Königen. Cap. I. Diese Erklärung ist jedenfalls befriedigender, als die des Bartoli, welcher dieses Bild aus der Genesis Cap. 27 erklärt: Joseph von Jacob zum Haupt der Familie ernannt, welche Darstellung gar keinen Bezug auf die Bilder aus dem Leben David's in der Kuppel hätte.

Der Originalentwurf zu unserm Bilde ist in dem Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 328.

191. Die Auferstehung Christi.

Zur Arcade XIII.

In der Mitte des Bildes ersteht Christus aus dem Grabe, die Siegesfahne haltend; links stürzen vier Wächter über einander und zwei entfliehen. Rechts kommen die drei Marien.

Den Originalentwurf besitzt der Hannövrische Ministerresident in Rom *Herr Dr. Kestner*. Verz. N. 281. — Holzschnitt in Helldunkel von *Hugo da Carpi*. Bartsch XII p. 45. N. 26.

Einzelne Blätter aus den Loggienverzierungen.

a) Ein Triton rechts gewendet, schlägt ein paar Becken, auf seinem geringelten Fischschweif sitzt eine Nymphe vom Rücken gesehen. In der Art des *Agostino Veneziano* gestochen. Bartsch XIV N. 228.

b) Zwei junge Tritone; der links bläst eine Panflöte, der andere auf einer Muschel. Gest. von *Cherubin Alberti* 1579. Bartsch XVII p. 80. N. 90.

c) Die Pilasterverzierung mit dem Vogelfänger, 2 Blätter von *Cherubin Alberti*. fol.

d) Einzelne Ornamente, wobei ein Triton 1555, 5 Blätter vom Meister A. P. Bartsch XV p. 509. N. 1. 2 u. 3. Zu der letzten Nummer gehören noch zwei Blätter mit dem Vogelfänger und der obere Theil des Pilasters, die Bartsch nicht kannte.

e) Zwei Blätter Grottesken, oben durch einen Halbkreis eingeschlossen; es sind die Wände, welche die Loggien schliessen. Nur Umriss ML (*Michele Lucchese*) Hic Rome supt. in pontificis domo. Raphael d'Urbinas inventor. in fol. (Tauriscus p. 297 erwähnt noch ein Blatt von Ph. Thomassin.)

f) 11 Blätter, Ovale und Runde mit Gruppen oder einzelnen Figuren, nach den Stuckverzierungen von Giovanni da Udine. gest. von *Suntach*, in 8.

g) Venus, Cupido und einige Bacchantinnen: von D. G. mit einer Dedication an Zanetti. (Heinecke Nachrichten von Künstlern etc. II p. 15.) Ich habe dieses Blatt nie gesehen.

h) Cleopatra liegt, Amor steht weinend dabei, in einem quer Oval. *M. Pool* sculp. et exc. Amst. kl. Blatt.

Unter der Aufsicht des Malers Huntersberg liess Catharina II, Kaiserin von Russland, alle Malereien der Loggien in Öl auf Leinwand copiren, und in dem Palast der Ermitage zu Petersburg in einem ganz ähnlichen Local, wie das des Vatican, aufstellen; es ward hiezu besonders erbaut und 70,000 Silberrubel dafür verwendet.

Die Rafaelischen Tapeten.

Erste Reihefolge aus der Apostelgeschichte.

Zur Verherrlichung der Sixtinischen Capelle hatte Michel Angelo das Gewölbe derselben durch sechs Bilder aus der Urgeschichte der Schöpfung und des Menschengeschlechts ausgeschmückt; zu den Seiten dieser Darstellun-

gen setzte er Propheten und Sibyllen, die ahnenden Stimmen des Heidenthums, mit den Sehern des alten Bundes; in den kleinern Räumen über den Fenstern veranschaulichte er das Hoffen und Harren der Menschheit in den Ahnen Christi, und in den Ecken der Wölbung die wunderbare Errettung des Volkes Gottes. Die ältern Florentiner und Umbrischen Maler hatten schon früher in den rund umlaufenden, obern Wandbildern durch Darstellungen aus dem Leben Mosis und Christi das Gesetz dem Evangelium gegenübergestellt. Rafael erwarb sich nun den Auftrag, den in den frühern Malereien enthaltenen Gedanken weiter zu entwickeln, indem er für den untern Wandraum zehn Begebenheiten aus der Apostelgeschichte wählte, wodurch die Gründung der Kirche durch die Geschichte der beiden grössten Apostel und den Tod des ersten Märtyrers versinnlicht wird. Für den Altar wurde die Krönung Mariä bestimmt, worin wir hier vorbildlich die Vollendung der Menschheit zu betrachten haben. Später schloss Michel Angelo den Cyclus durch sein jüngstes Gericht. Siehe I S. 270.

Die Cartons, nach welchen die Tapeten gewirkt werden sollten, führte Rafael in den Jahren 1515 und 1516 aus, wie wir unten sehen werden. Dass ihm bei der Ausführung hauptsächlich Francesco Penni behülflich war und auch Giovanni da Udine einigen Antheil daran hatte, bezeugt Vasari im Leben jener Maler, namentlich dürften die Einfassungen ihnen zugeschrieben werden. Die Cartons wurden dann nach Arras in die Niederlande gesendet, und nach ihnen aus Wolle, Seide und Goldfäden Teppiche gewirkt, welche in Italien Arazzi oder panni di rassia genannt wurden. Dürfen wir, der übrigens glaubwürdigen Angabe des de Piles (Abregé de la vie des peintres p. 170) folgen, so erhielt Bernard van Orley, der unter Rafael studirt hatte, den Auftrag, diese Arbeiten zu beaufsichtigen; de Piles nennt neben Bernard van Orley noch dessen Schüler Michael Coxcie, was indessen unwahrscheinlich ist, da er zur Zeit, als die Tapeten gewirkt wurden, erst 20 Jahr alt war und zur Aufsicht einer so wichtigen Arbeit noch

nicht tauglich sein konnte. Rafael erhielt für die Cartons 434 Ducaten in Gold, wie sich dieses aus einem Auszug der Rechnungsbücher von S. Peter in der Bibliothek Chigi MS. H. II 22 ergibt, wo verzeichnet ist: A dì 15 junio 1515 la Rev. Fabrica di San Pietro deve dare ducati 300 di Camera, pagati per ordine di Monsig. Rmo. M. Bernardo da Bibiena, Card. di S. Maria in Portico, a Raphaele da Urbino per parte di pagamento delli cartoni, o disegni si mandano in Fiandra per li pani razza si fanno per la capella: appare quitanza. = D. 300. — Ferner: A dì 20 Decembre 1516 deve dare Ducati 134 di Camera, pagati per ordine di Monsignore a Raphaele da Urbino per pagamento delli cartoni ha fatto per la capella. Ne ho polizza = D. 134. — Im Jahr 1519 kamen die Tapeten nach Rom, wie dieses ein Brief von Sebastiano del Piombo vom 29. December 1519 an Michel Angelo bezeugt, der sich im Nachlass Lawrence befindet und abgedruckt ist in: Alcune memorie di Michel Angelo da MSS. F. de Romanis Roma 1823. Ersterer sagt darin: „Et credo la mia tavola (der Auferweckung Lazari) sia meglio desegnata che i pani drazi che son venuti da fiandra.“ — Ebenso berichtet auch Paris de Grassis, der seit 1506 päpstlicher Ceremonienmeister war, in seinem Tagebuch p. 342. MS. Vat.: „1519. In die S. Stephani jussit Papa appendi suos pannos de Rassia novos, pulcherrimos, pretiosos, de quibus tota cappella stupefacta est in aspectu illorum, qui, ut fuit universale judicium, sunt res, qua non est aliquid in orbe nunc pulchrius: et unumquodque pretium est valoris duorum millium ducatorum auri in auro.“ — Nach dieser Angabe des Paris de Grassis hätte jede Tapete 2000 Ducaten in Gold, oder zusammen etwa 40,000 Scudi gekostet. Panvinio in seinen Vite de' Pontefice II p. 495 und Paolo Giovio in seinen Vite d'Uomini illustri. Venezia 1561. Lib. 4, schätzen sie auf 50,000 Ducaten in Gold, Vasari auf 70,000 Scudi.

Die zehn Tapeten aus der Apostelgeschichte, welche die Aufseher gewöhnlich Arazzi della scuola vecchia nennen (im Gegensatz der später gewirkten Tapeten aus dem Leben Christi, denen sie die Bezeichnung Arazzi della scuola

nuova beigelegt haben), erlitten mancherlei Schicksale, da sie zweimal entwendet wurden, aber durch ein besonderes Geschick immer wieder an die päpstliche Regierung zurückkamen. Das erstemal nahmen sie die Truppen Karl V bei der Plünderung Roms im Jahr 1527 als Beute mit sich, und sie kamen, man weiss nicht wie, an den Connetable Anne de Montmorency; nachdem sie dieser hatte ausbessern lassen, gab er sie im Jahr 1553 als päpstliches Eigenthum an Julius III zurück. Diese Nachricht ist der Tapete der Predigt Pauli in Athen angewirkt, wie folgt: Urbe capta partem aulaeorum a praedonib. distractorum conquisitam Annae Mommorancius Gallicae Militiae praef. resarciendam atq. Julio III P. M. restituendam curavit. 1553." Über der Inschrift sieht man zwischen zwei geharnischten Händen, welche Schwerter halten, das Wappen der Familie Montmorency, zwölf goldne Adler im blauen Felde. Es scheint, dass sie darauf nicht wieder in der Capelle Sixtina aufgehängt wurden, da nach Torrigi (Le sacre grotte Vaticane p. 142) Papst Paul III schon den seitdem üblichen Gebrauch einführte, sie jährlich beim Frohnleichnamsfest vor S. Peter, nachmals in der Gallerie von der Sala Regia nach der Kirche aufzuhängen. Das anderemal wurden sie nebst der zweiten Reihefolge der Tapeten in der Revolution von 1798 entwendet, kamen, wie man sagt, in die Hände von Juden, welche durch deren Verbrennung und des daraus zu gewinnenden Goldes reichen Erwerb hofften; da indessen der Versuch mit der Tapete, welche die Erlösung der Seelen aus dem Limbus darstellte, den Erwartungen nicht entsprach, so verkauften sie die noch übrigen Tapeten nach Genua. Im Jahr 1808 liess sie daselbst Pius VII wieder erstehen [1]). So kamen sie kurze Zeit vor der Entführung des Papstes durch Napoleon, wo es Niemand erwarten durfte, nach Rom zurück.

1) W. Gunn, in seiner Cartonensia, or an historical and critical account of the Tapestries in the Palace of the Vatican. London 1832. 8. sagt, dass ein gewisser Devaux die Tapeten von den Juden um 1300 Scudi erstanden habe; nachmals seien sie dem Papst Pius VII zurückgegeben worden.

Später, im Jahr 1814, hängte man sie in den obern, nach Pius V benannten Zimmern des Vatican auf, wie dieses folgende Inschrift in der Tapete des wundervollen Fischzugs berichtet: „Magni Raphaelis Sanctii Urbinatis picturas, Textis aulaeis expressas iubente Leone X P. M. ad Vaticani ornamentum Pius VII P. M. sumptu non exiguo redemptas et instauratas in splendidiorem locum artium commoditati collocandas mandavit A. MDCCCXIV.“ In Folge solcher Schicksale haben die Teppiche viel von ihrem ursprünglichen Glanze verloren und mit Ausnahme der halben Tapete mit der Erblindung des Elymas, welche wahrscheinlich schon bei der ersten Wanderung das Misgeschick erlitt, zur Hälfte zerstört zu werden, sind alle die übrigen sehr verblasst und ausgebessert; nimmt man noch hinzu, dass selbst in ihrem vollkommnen Zustande die Zeichnung Rafael's in der gewirkten Arbeit nicht derjenigen der Cartons gleich kommen konnte, so wird es begreiflich, wie viel der Einbildungskraft übrig bleibt, um bei Ansicht der Tapeten, wie sie jetzt sind, sich die Gediegenheit der Originalcartons oder auch nur die Pracht der Stoffe, als sie neu waren, lebendig zu vergegenwärtigen. Demohngeachtet war es nicht möglich das Grossartige und Ergreifende, was Rafael's Genius in sie gelegt, zu zerstören, und noch jetzt, nach mehr als drei Jahrhunderten sprechen diese Schatten ehemaliger Herrlichkeit als hohe Meisterwerke einen jeden an, er sei nun Laie, den nur die erhabene Wahrheit der Darstellung ergreift, oder Künstler, der ausserdem noch die hohe Kunst bewundert, durch welche der göttliche Meister sich originell und seiner würdig neben Michel Angelo's höchste Leistungen stellen durfte.

Das, was über die noch erhaltenen sieben Cartons in England insbesondere zu sagen ist, soll für sich zusammengefasst der Beschreibung der zehn Tapeten folgen, und den Schluss gegenwärtiger Abhandlung mache dann die Beschreibung der, obgleich später entstandenen, Reihefolge der zwölf Tapeten aus dem Leben Christi, nebst der mit den allegorischen Figuren und den Emblemen des Hauses de' Medici.

Der geheime Legationsrath Dr. Karl Bunsen (in der Beschreibung der Stadt Rom II S. 408) war der Erste, welcher darauf aufmerksam gemacht, in welcher Folge die Tapeten ehedem in der Capelle Sixtina aufgehängt waren. Er zeigt, dass sie genau in die zehn Räume passen, welche durch die Pfeilerabtheilungen im Presbyterium gebildet werden; nämlich fünf zu jeder Seite, von der Hinterwand neben dem Altar anfangend (auf welcher sich jetzt das jüngste Gericht des Michel Angelo befindet), bis an das den vordern Raum abschliessende Gitter. Da nun auf der Seite links der Thron des Papstes steht, so musste nothwendiger Weise eine etwas schmalere Tapete ihm zur Seite kommen, und diesem Raum entspricht genau diejenige mit der Steinigung Stephani. Hierdurch scheint zwar die chronologische Reihefolge, auf die nicht verzichtet werden darf, gestört, stellt sich aber vollkommen her, wenn der Thron hier als Mittelpunct genommen wird, wo alsdann zu dessen Seite nach dem Altar zu der wundervolle Fischzug und die Übergabe der Schlüssel zu hängen kommen, auf der andern dagegen die Steinigung Stephani, die Heilung des Lahmen und der Tod des Ananias. Gegenüber auf der Seite rechts, nimmt der Sängerchor den grössern Theil des Feldes ein, und hierher gehört nun die schmale Tapete mit Paulus im Gefängniss zu Philippi, obgleich sie, nach der chronologischen Ordnung dieser fünf Darstellungen aus dem Leben Pauli, die vierte sein sollte, da sich der Apostel erst nach dem Aufenthalt in Macedonien nach Athen begab; allein jene Darstellung eignete sich besser für den schmalen Raum und so erlaubte sich der Künstler diese Abweichung von der sonst befolgten chronologischen Ordnung. Durch die Annahme dieser Anordnung kommen auch die Sockelbilder in die gehörige Folge: diejenigen unter den letztgenannten Tapeten mit weitern Darstellungen aus dem Leben des Heidenapostels, und gewissermassen eine vollständige Darstellung dieses Theils der Apostelgeschichte, bieten keine Schwierigkeiten dar, dagegen erklärt sich nur durch oben angegebene Anordnung der ersten fünf Tapeten die Folge der Sockelbilder aus dem Leben Leo X bis zu seiner

Thronbesteigung, denn rechts zunächst dem Thron kam die erste hier dargestellte Begebenheit seines Lebens aus dem Jahr 1492 zu stehen, sodann folgen von hier aus rechts und links je zwei an jene sich anschliessende Darstellungen und die letzte, mit der Huldigung des Papstes, befand sich zunächst dem Altar, wo sie in der Wirklichkeit stattfindet.

192. Der wundervolle Fischzug.

Tapete links vom Altar, unter der Findung Mosis, welche bei der Ausführung des jüngsten Gerichts von Michel Angelo zerstört wurde.

Rechts im Schiffe sitzt Christus im Gespräch mit Petrus, der vor ihm auf die Knie gefallen ist; hinter ihm steht noch ein Jünger und in dem zweiten Schiff links sind ihrer zwei beschäftigt das Netz aus dem Wasser zu ziehen, während ein dritter rudert. Vorn am Ufer stehen drei Kraniche, und an dem in der Ferne nächst der Stadt vieles Volk. Siehe I S. 272.

Alte Stiche nach Zeichnungen. *Andr. Meldola.* Bartsch XVI p. 51. N. 20. Sehr in der Art des Parmegianino gehalten. — *Diana Mantuana.* quer fol. — Holzschnitt in Helldunkel von *Hugo da Carpi*, spätere Abdrücke von *Andrea Andreani* 1609. Bartsch XII p. 37. N. 13.

Stiche nah dem Carton. *Nic. Dorigny.* gr. quer fol. — *Du Bosc*, Gegenseite. quer fol. — *Sim. Gribelin.* quer 8. — *James Fittler.* quer 12. — *John Simon*, geschabt, kl. quer fol. — *E. Kirkal*, geschabt, quer fol. — Anonym *bei Bowles*, geschabt, quer fol. — *Th. Halloway.* Gegenseite, imp. fol. — *James Godby* London 1819. gr. quer fol. — Lith. bei Velten in Carlsruhe. gr. quer fol.

Stiche nach der Tapete. *Cornelius Met.* Bartsch IX p. 90 N. 1. — G. Chasteau excudit links: d. *Saat*, radirt, 19 Fig. in der Ferne. Gegenseite. H. 14″ 4‴ br. 18″ 8‴. — *Louis Sommerau.* quer fol. radirt, aus einer Folge von 20 Blättern nach den Tapeten und 1 Titelblatt mit der Dedication an den Prinzen Leopold von Braunschweig-Lüneburg etc. chez l'auteur et chez Bauchard et Gravier à Rome 1780. quer fol. — *A. P. Tardieu.* 8. — Kleines Blatt gezeichnet B. N°. 1. H 8″ 4‴ br. 10″ 9‴. — Grosses Blatt in der Art des *Jean Audran.* Gegenseite, mit der Adresse rue S. Jaques. — Von *Anonymen*

radirt mit Unterschrift: noli timere: ex hoc jam homines eris capiens. kl. fol. — Landon N. 3.

Studien. Eine Zeichnung zu den beiden Schiffen mit mit den sechs Figuren, die aber zweifelhaft ist, befindet sich in der Sammlung des *Königs von England.* Verz. N. 289. — Gest. von *Steph. Mulinari* nach einer unechten Zeichnung in Florenz.

Eine erste Skizze zu dieser Darstellung, mit mehreren Aposteln und Weiber im Vordergrunde, scheint die Zeichnung zu sein, welche aus dem Cabinet Crozat in die Samml. des *Erzh. Karl* kam. Verz. N. 181. Gest. von *Joh. Bapt. Franco.* Bartsch XVI p. 124. N. 14. — *A. Fantuzzi*, mit zwei Jüngern rechts, radirt. H. 9″ 7‴ br. 12″ 13‴. — In der Art des *Leon Daven.* H. 9″ 8‴ br. 12″ 2‴. — Von einem *Anonymen* radirt. Gegenseite, im Hintergrund sieht man ein Stück von Venedig. quer fol. — *Ph. Thomassin.* quer fol. — Lith. von *Pilizotti.* — Landon N. 234.

Sockelbilder.

Diese sind den grossen Tapeten gleich einem reliefartigen Sockel unten angewoben, und in einer goldgelben Metallfarbe und wirklichem Gold in den Lichtern ausgeführt. Die Darstellungen an dieser Tapete sind folgende: Links zieh Giovanni de' Medici nach dem Tode Julius II zum Conclave in Rom ein. Die Göttin der Stadt reicht ihm die Hand. Rechts empfängt er als Papst Leo X die Adoration der Cardinäle. 1513.

Radirt von *Pietro Santi Bartoli*, von der Gegenseite, N. 13 und 14 in der Folge von 14 Blättern und der Dedication an Leopold de' Medici von J. J. de Rossi. quer fol. — Landon N. 265 und 266.

Pilasterverzierung.

Die Arabeske an der einen Seite angewoben, enthält das Wappen der Medici in einem Rund und mehrere kleine Figuren und Ornamente, in der Art der Grottesken. Sie sind färbig auf weissem Grund ausgeführt. Die Arabesken entsprachen den Pfeilern in der Capelle, als die Tapeten nach obenangegebener Ordnung aufgehängt waren.

193. Weide meine Schafe.

Christus rechts zeigt mit der Linken nach einer Heerde Schafe und mit der Rechten nach Petrus, welcher die Schlüssel haltend vor ihm kniet. Die zehn andern Apostel stehen hinter ihm, auf verschiedene Weise von dem Ausspruch Christi bewegt. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, links am See hält ein Fischerkahn. Die reiche Einfassung von goldenen Sternen am weissen Gewande Christi ist so schön und angemessen, dass ich sie, wie auch noch andere Verzierungen von Gold in den andern Tapeten von Rafael's Erfindung glaube, obgleich jetzt auf den Cartons keine Spur mehr davon sichtbar ist. Siehe I S. 273.

Alte Stiche nach Zeichnungen. In der Art des *Agostino Veneziano*, Christus mit aufgehobenem Arm, ähnlich der Zeichnung in der Sammlung des Königs von England, aber bekleidete Figuren. Bartsch XV p. 17. N. 6. — *Diana Ghisi*, 13 Figuren, Christus links, ohne Schafe, nach der Zeichnung, die jetzt in Paris ist. Bartsch XV p. 434. N. 5. Spätere Abdrücke bei Carlo Losi 1773. — Von einem Anonymen, Christus links, zeigt nach unten, ohne Schafe, landschaftlicher Hintergrund. Mit der Adresse: *Horatii Pacifici* formis. Andere Abdrücke mit: In Roma per Giovanni Baptista de Rossi in piazza Navonna. H. 8″ 8‴ br. 13″ 8‴. — Von einem *Anonymen*: rechts in Eck mit P. gezeichnet, weisser Hintergrund. H. 8″ 4‴ br. 12″ 3‴. — *Anonym*, hinten eine Stadt. H. 8″ 8‴ br. 13″ 5‴. — Von *Giulio Bonasone*. Siehe Cumberland, und den Catalog der Kupferstiche des Herzogs von Buckingham. — Radirt von *P. Soutman* delin. et excud. unter der Leitung von P. P. Rubens. Christus rechts, sehr in der Art des letztern. H. 12″ 2‴ br. 18″. Spätere Abdrücke mit der Adresse F. de Wit Exc. Amstelodami. — Copie: *F. Mazot excudit* etc. Christus zeigt mit der Rechten nach den Schlüsseln. H. 12″ 3‴ br. 15″ 3‴. — *Gerard Audran*. Christus links mit der Hand auf der Brust, 13 Figuren, frei behandelt ohne Schafe. Radirt. H. 4″ 3‴ br. 6″ 4‴. — *J. F. Cars excud.* Christus steht bei 3 Schafen, 12 Figuren. Hoch 17″ br. 23″ 2‴. —

Stiche nach dem Carton. *Nic. Dorigny.* gr. quer fol. — *B. Lepicié* 1721. Gegenseite, quer fol. — *Sim. Gribelin.* quer 8. — *James Fittler.* quer 12. — *John Simon* geschabt. kl. quer fol. — *E. Kirkal*, geschabt. quer fol. — Ano-

nym *bei Bowles*, geschabt. quer fol. — *Th. Halloway.* Gegenseite, imp. quer fol. — Lith. v. F. S. Maier *bei Velten* in Carlsruhe.

Stiche nach der Tapete. *Mich. Sorello* nach einer Zeichnung von D. Corvi. Hoch 9″ 8‴ br. 13″ 5‴. — *A. P. Tardieu.* 8. (Tauriscus p. 120.) — *Louis Sommerau.* radirt, quer fol. — Landon N. 4.

Zeichnungen zum Carton.

In der Sammlung des *Königs von England* ist ein Studium zu sämmtlichen Figuren nach dem Modell, Christus mit aufgehobenem rechten Arm. Verz. N. 291.

In der *Pariser Sammlung.* Ein Entwurf gleich der Ausführung, nur ohne Schafe. gest. von *Diana Ghisi.* Gegenseite B. XV. p. 434. N. 5. — Helldunkel von *Jackson.* quer fol. N. 476. Eine andere aus der Samml. *Crozat* (?), gest. vom Grafen von *Caylus.* Helldunkel von *P. A. Robert* und *N. Lesueur* fürs Cabinet Crozat N. 40. quer fol. — Helldunkel Gegenseite mit Landschaft, breit 9″. — Desgleichen ohne Landschaft von derselben Grösse. — *S. Mulinari* 1766, nach einer unechten Zeichnung *in Florenz.* Siehe Verz. N. 547.

In der Sammlung *Crozat* sah Richardson 7 Köpfe zu den Aposteln in Rothstein. Verz. N. 548.

Köpfe zu den Aposteln, colorirt: einer in der *Pariser Sammlung.* Verz. N. 447. c. — Acht Köpfe auf drei Blättern im Cabinet des *Medailleurs Böhm* in Wien. Siehe den Schluss des Berichts über die Cartons.

Sockelbilder.

Giovanni de' Medici flieht als Mönch verkleidet aus Florenz — und Plünderung des Medicäischen Palastes (1494).

Gest. von *Pietro Santi Bartoli* N. 3. 4 und 5. — Landon N. 255. 256 u. 257.

Pilasterverzierungen.

Die Tapete der Übergabe der Schlüssel hat auf jeder Seite eine Arabeske: Eine stellt die drei Parzen dar, die andere die vier Jahrszeiten. Die Anordnungen dieser Pilasterverzierungen gehören zum Schönsten und Anmuthigsten, was wir in dieser Art besitzen. Die antiken Malereien dieser Art stehen ihnen bei weitem nach, da jene

sich nur in fantastischer Willkür gefallend, nie von einem sinnreichen Inhalt sind, und selbst rücksichtlich der Schönheit in der Anordnung denen des Rafael nicht beikommen.

Gest. v. *Joh. Ottaviani* und *Joh. Volpato* in der 3. Lieferung des Werkes: Loggie di Rafaele nel Vaticano etc. Roma 1777.

194. Stephani Steinigung.

Der Heilige, rechts gewendet, ist auf die Knie zur Erde gefallen und blickt von himmlischer Liebe entbrannt mit ausgebreiteten Armen nach oben, wo ihm Gott Vater und Christus in einer Glorie von drei Engeln, welche das Gewölke öffnen, erscheinen. Hinter ihm wirft ein Mann mit aufgehobenen Armen einen grossen Stein auf ihn; fünf andere weiter hinter diesem werfen gleichfalls mit Steinen, und ganz vorn links hebt einer Steine auf. Saulus sitzt rechts und wahrt ihnen ihre Kleider. Wie ich schon angegeben, ist diese Tapete etwas schmäler als die übrigen, da sie für die Wandabtheilung bestimmt war, wo der päpstliche Stuhl steht. Siehe I S. 274.

Gest. von *Mich. Sorello.* quer fol. — *R. Dalton.* London 1753. gr. quer fol.

Den Originalentwurf zu dieser Tapete, der etwas von der Ausführung abweicht, bewahrt die Samml. des *Erzh. Karl* in Wien. Gest. von *A. Bartsch* 1787. Lith. von *Pilizotti.* Verz. N. 188.[1])

Sockelbilder.

Der Cardinal Giovanni de' Medici zieht als päpstlicher Legat in Florenz ein. (1492.) Gest. von Pietro Santi Bartoli N. 1 und 2. Landon N. 253 und 254. Von dieser Composition gibt es mehrere Entwürfe, von denen der eine Original sein dürfte, das heisst von Francesco Penni,

1) Öfters wird als ein erster Entwurf Rafael's zu der Steinigung Stephani ein Stich aus der Schule des Marc Antonio angegeben. Bartsch XV p. 23 N. 2. Landon N. 416. Allein er hat nicht das Geringste mit Rafael gemein. Zani glaubt den Stich von *Martino Rota.* Von *M. A. Marelli* gibt es einen Nachstich.

dem wohl alle Zeichnungen zu diesen Darstellungen zuzuschreiben sind. Das eine Exemplar ist in der Sammlung des *Erzherzogs Karl* in Wien, das andere im Nachlass *Lawrence* in London, das dritte in der *Pariser Sammlung.*

Gest. in Helldunkel von *Joh. Gottl. Prestell* 1785. quer fol. — rad. von *Francesco Novelli* nach der Zeichnung aus dem Cabinet *Denon.* quer fol. — Lith. von *Pilizotti.* quer fol. — Landon N. 139. Siehe Verz. N. 229. 409. 487.

195. Die Heilung des Lahmen.

Unter der Säulenhalle des Tempels von Jerusalem stehen in der Mitte, vom Volk umgeben, Petrus und Johannes, indem ersterer die Hand eines an den Füssen sehr verkrüppelten Mannes fasst, der vertrauungsvoll zu ihm hinaufsieht und den Handschlag und die Worte „stehe auf und wandele" erwartet. Links kommt noch ein anderer Krüppel herbeigerutscht. Unter dem Volk befindet sich ein Weib mit einem Säugling. Rechts sieht man einige andere Weiber und zwei nackte Knaben; von denen der hintere zwei Tauben an einen Stab gebunden trägt. Die gewundenen reichverzierten Säulen sind denen nachgebildet, welche schon seit alten Zeiten in der Peterskirche als Überreste des Tempels von Jerusalem gelten. Siehe I S. 273.

Alte Stiche nach Zeichnungen. *Joh. Bapt. Franco.* Bartsch XVI p. 124. N. 15. — Copie von *Dom. Zenoi* oder Zenoni Veneto, Goldschmied und Kupferstecher um 1574. 1. Abdrücke haben an der Säule: Raphael inventor, und unter der rechten Hand des Lahmen ganz klein: v. F. Die 2. Abdrücke haben die Adresse Jacobus Laurus exc. H. 9″ 8‴ br. 14″ 7‴. — Helldunkel von 3 Platten von *Parmegianino.* Bartsch XII p. 79. N. 27. Abdrücke auf Atlas beim Fürsten Paar in Wien, ein anderer bei D. Ciccio de Lucca in Neapel, gezeichnet auf der Seite des Knaben IR. 1522. — Die Tonplatten wurden von einem Anonymen benutzt und statt der Radirung eine Holztafel geschnitten. Nach Zani hätte *Antonio da Trento* eine Copie nach dem Helldunkel von Parmegianino gemacht. — *Jac. Bos F.* auf einer Säule gezeichnet, links Rafael inventor. (Tauriscus p. 121 c.) [1])

1) Eine von Rubens überarbeitete Zeichnung war in der Samml.

Stiche nach dem Carton. *Nic. Dorigny.* — *B. Lepicié* 1721. — *Sim. Gribelin.* — *James Fittler.* — *John Simon* in geschabter Manier — desgl. *E. Kirkal* — desgl. bei *Bowles.* — *Th. Halloway.* Gegenseite. — Lith. bei *C. Velten* in Carlsruhe.

Stiche nach der Tapete. *Louis Sommerau* 1780. quer fol. — *Carlo Dellarocca* Milano 1825. Grosses Blatt. — Umriss und etwas schattirt *Dellarocca.* 1827 bei P. Marchetti in Rom. — Landon N. 6.

Sockelbilder.

Die Gefangennehmung des Cardinal Giovanni de' Medici in der Schlacht bei Ravenna, indem er sich dem französischen Feldherrn Federico Gonzaga da Bozzolo zum Kriegsgefangenen ergibt. Links dessen Flucht aus der Gefangenschaft, 1512. In der liegenden weiblichen Figur scheint eine Bachgöttin angedeutet, und die Satyrn im Schilf und in dem Häuschen, von denen ersterer eine Fackel hält, scheinen auf die Gefahr anzuspielen, welcher der Cardinal ausgesetzt war, als ihn ein gewisser Usimbardo in einem Taubenschlag gefangen hielt, um ihn auszuliefern. Die Mitte zwischen diesen beiden Darstellungen zeigt eine Verzierung von zwei Löwen und Lorbeerzweigen, dabei steht der Name LEO. X. PONT. MAX.

Gest. von *Pietro Santi Bartoli* N. 6 und 7. — Landon N. 258 und 259.

196. Der Tod des Ananias.

Neun der Apostel stehen auf einer erhöhten Bühne; Petrus in ihrer Mitte, spricht strafend zu Ananias, der krampfhaft zu Boden fällt und den Geist aufgibt; über dieses Ereigniss fährt ein rechts kniender junger Mann und seine Frau entsetzt zurück, während links zwei Männer sich über den Gefallenen hinbücken, ihre Theilnahme bezeugend. Weiter im Grund links sieht man einen Mann und eine

Neymann in Amsterdam. Siehe Catalog von Basan. Paris 1776. Siehe auch bei Beschreibung der Cartons die Angabe von einem Frauenkopf in der Samml. von Christ-Church-College zu *Oxford.*

Frau Kleidungsstücke bringen, so kommt auch Sapphira noch einmal das Geld abzählend, welches sie geben will, und nicht ahndet, welches schreckliche Schicksal ihren Mann betroffen, und dass ihr dasselbe nahe bevorsteht. Im Grunde rechts sind Johannes und noch ein Apostel beschäftigt an Dürftige Almosen zu spenden; ein Greis, von einem Mädchen begleitet, geht getröstet die Stiege hinauf. Siehe I. S. 274.

Stiche nach Zeichnungen: *Agostino Veneziano* hat eine von Marc Antonio angefangene Platte vollendet. Bartsch XIV N. 42, wo auch die Angabe einer Copie, welche Zani für einen Abdruck der aufgestochenen Platte hält. Da indessen in der Disposition der Inschrift sich eine Abweichung vorfindet, so scheint Bartsch recht zu haben. — Holzschnitt in Helldunkel von *Hugo da Carpi* 1518. Bartsch XII p. 46. N. 27. Longhena p. 361 erwähnt eine vermeintliche Originalzeichnung Rafael's im Cabinet des Hrn. Romualdo Bufera in *Fabriano*; zu meinem Erstaunen sah ich, dass dieses Blatt nichts anders als obiger Holzschnitt ist. — *G. Audran* nach einer Copie von Ch. Jervas mit einigen willkürlichen Veränderungen. H. 21″ 6‴ br. 25″ 4‴. — *J. Th. Prestel* 1777 nach einer zweifelhaften Zeichnung in Bister im Cabinet Dom. von Praun in Nürnberg. gr. quer fol. in Aquatinta.

Stiche nach dem Carton. *Nic. Dorigny.* — *D. Beauvais* 1721. — *Sim. Gribelin.* — *James Fittler.* — Geschabt: *John Simon.* — *E. Kirkal.* -- Anonym bei *Bowles.* — gest. von *Th. Halloway.* — Lith. bei *Velten* in Carlsruhe. — radirt *Mimpriss sc.* gezeichnet, ist von James Barry in London. Gr. imp. fol.

Stiche nach der Tapete. *Stephan Gantrel exc.* Gegenseite, imp. fol. — radirt *Louis Sommerau* 1780. — Landon N. 6.

Studien. Ein Frauen- und ein Männerkopf aus dieser Darstellung, in natürlicher Grösse in schwarzer Kreide gezeichnet und colorirt, befindet sich in der *Pariser Sammlung* und scheinen nach dem Originalcarton gemacht zu sein. Verz. N. 477 d und e.

Sockelbilder.

Des Gonfaloniere Ridolfi Anrede an das Florentiner Volk, und der Einzug des Cardinal Giovanni de' Medici in Florenz 1512. Zwischen diesen beiden Darstellungen be-

findet sich, wie bei der vorhergehenden Tapete, in der Mitte eine Verzierung von zwei Löwen mit Lorbeer umgeben und die Inschrift: LEO. X. PONT. MAX.

Gest. von *Pietro Santi Bartoli* N. 11 und 12. — Landon N. 263 und 264. Der Originalentwurf zu des Ridolfi Anrede, welcher aber von Francesco Penni sein dürfte, befindet sich in der *Pariser Sammlung*. Verz. 488.

Pilasterverzierung.

Auf der einen Seite der Tapete ist eine Arabeske angewoben, in welcher die drei Theologischen Tugenden, Glaube, Liebe und Hoffnung angebracht sind.

Gest. von *Joh. Ottaviani* in dem Werk: Loggie di Rafaele nel Vaticano. Roma 1777. presso Marco Pagliarini.

Die Tapeten
mit Darstellungen aus dem Leben des Apostels Paulus.

197. Pauli Bekehrung.

Diese Tapete gehörte unter die Geburt Christi an der Wand, wo jetzt das jüngste Gericht.

Paulus vom Pferde zur Erde gestürzt, blickt aufwärts nach Christus, der von drei Engelknaben umgeben ihm erscheint. Die Begleiter Pauli, nur die äussere Wirkung wahrnehmend, eilen vom Schrecken ergriffen zu Fuss und zu Pferde davon. Ein Diener bändigt das davonrennende Pferd des Paulus. Sowohl diese Darstellung, als auch die des Attila, worin nur der Anführer die Erscheinung sieht, während sie dem Gefolge unsichtbar bleibt, obgleich es von einem panischen Schrecken ergriffen wird, widerlegt das Unrichtige der aus einer, zwar scharfsinnigen, aber von Anschauung entfernten Verstandestheorie hervorgegangenen Behauptung Lessing's, dass die bildende Kunst nicht vermöge Gegenstände als unsichtbar zu bezeichnen. Siehe I S. 275.

Gest. von *M. Sorello.* quer fol. — rad. von *Louis Sommerau* 1780. quer fol.

D e n C a r t o n der Bekehrung Pauli besass der *Cardinal Dom. Grimani* in Venedig, wo ihn im Jahr 1521 der Anonyme des Morelli gesehen. (Siehe S. 77: „El Cartone grande della Conversione de S. Paulo fu de mano de Raffaello, fatto per un dei razzi della Capella.“) Da jener Cardinal sehr viele alt niederländische Bilder und auch das herrliche, jetzt in der Bibliothek von S. Marcus befindliche Brevier besass, für welches auch Memling mehrere Blätter in Miniatur ausgeführt, so wird es wahrscheinlich, dass er den Carton in den Niederlanden von der Teppichfabrik erstand. In dem eigenhändigen Verzeichniss seiner Kunstwerke vom Jahr 1526 hat der Cardinal und Patriarch zu Venedig noch bemerkt, dass der Carton colorirt ist.

E i n e C o p i e der Composition in Fresco ausgeführt, befindet sich in der Kirche S. Maria dei lumi in *S. Severino* bei Fabriano.

Sockelbilder.

In einem langen Feld ist die Verfolgung der Christen durch Saulus dargestellt, der sie im blinden Eifer mit Schwert und Dolch, oder vor dem römischen Gericht erwürgen lässt. Apostelgeschichte Cap. 8. Irrigerweise hat *Pietro Santi Bartoli* auf drei der dem Prinzen Leopoldo de' Medici gewidmeten Blättern, N. 8. 9. und 10, diese Darstellung als das durch die Spanischen Truppen im Jahr 1512, nach der Einnahme von Prato angerichtete Blutbad angegeben, und wie die Häupter der Verschwornen gegen die Medici zu Florenz verurtheilt und hingerichtet werden.

Landon N. 260 — 262.

198. Elymas mit Blindheit geschlagen.

Der Proconsul Sergius, auf einer erhöhten Tribune sitzend, sieht erstaunt, wie auf des Paulus Ausspruch, der rechts steht, der Zauberer Elymas erblindet. Ein Diener sieht ihm mit Verwundrung ins Gesicht, während acht Figuren hinter ihm auf verschiedene Weise vom Ereigniss bewegt sind. Zwei Lictoren stehen zu des Sergius Linken. Siehe I S. 275. Schon habe ich angegeben, dass von der sonst wohl erhaltenen Tapete nur noch die obere Hälfte

vorhanden ist. Sie hatte rechts eine Pilasterverzierung; von ihr sieht man noch eine bekleidete weibliche Figur, die gleich einer Statue in einer Nische steht.

Alte Stiche nach Zeichnungen: *Agostino Veneziano* 1516, und eine Copie, Gegenseite. Bartsch XIV N. 43. — Helldunkel von *Hugo da Carpi.* quer fol. — *C. Du Bosc* bei Gantrel à Paris. gr. quer fol. — Nur die Figur des Paulus in einer Landschaft, worin ein Mönch kniet, von *Agostino Veneziano* 1517. Hoch 5″ 6‴ br. 4″ 2‴.

Stiche nach dem Carton: *Nic. Dorigny.* — *Du Bosc.* — *Sim. Gribelin.* — *James Fittler.* — In geschabter Manier: *John Simon.* — *E. Kirkal.* — Anonym bei *Bowles.* — *Th. Halloway.* — *John Burnet* in London, 24″ hoch. — Lith. von *F. S. Maier* bei *C. Velten* in Carlsruhe. — Radirt von *Sommerau* 1780. quer fol. — Landon N. 120.

Aus der Sammlung *Ant. Rutgers* N. 188 wurde eine Skizze grau in Grau auf Papier gemalt um f. 16 — verkauft, die wohl keinen Anspruch auf Originalität machen darf. — In der Sammlung des *Königs von England* ist eine Zeichnung in Sepia ausgeführt, die H. Reveley irrig für ein Original hielt.

199. Paulus und Barnabas in Lystra.

Paulus und Barnabas rechts, unter einem Porticus stehend, sind entrüstet zu sehen, dass man ihnen in Lystra Opfer bringen will, ersterer zerreisst seine Kleider, einen Mann anredend, welcher einen Widder zum Opfer bringt. Auf der Seite links sieht man das Volk, welches zwei Stiere herbeiführen lässt, von denen der Opferdiener eben einen mit einem Beil erlegen will, aber von einem Jüngling davon abgehalten wird. Vorn sieht man den Lahmen, nun auf gesunden Beinen, in freudigem Danke die Hände faltend, während ein Greis erstaunt die Füsse des wohlgekannten ehemaligen Krüppels und dessen weggeworfene Krücken betrachtet. Den Hintergrund bildet ein Forum mit vielen Tempeln; nach der rechten Seite hin steht die Statue des Mercur, welchen Gott die Einwohner von Lystra in Paulus zu erkennen glaubten. Siehe I S. 276.

Stiche nach dem Carton: *N. Dorigny.* — *B. Lepicié* 1721. — *Sim. Gribelin.* — *James Fittler.* — *Th. Hal-*

loway. — In geschabter Manier: *Joh. Simon.* — *E. Kirkal.* — Anonym bei *Bowles.* — Lith. bei *C. Velten* in Carlsruhe.

Stiche nach der Tapete: *G. Audran* nach einer Zeichnung von Charles Jervas. H. 21″ 3‴ br. 25″ 2‴. — *J. Langlois.* gr. quer fol. — Von einem *Anonymen*, adresse: rue S. Jaques etc. quer fol. — rad. von *Sommerau* 1780. quer fol. — Landon N. 8.

Im Cabinet *von Praun* zu Nürnberg war eine Zeichnung der einen Hälfte der Composition mit dem Opfer, in Sepia ausgeführt und mit Weiss gehöht; nach dem Stich von *J. Th. Prestel* wäre sie von der Gegenseite, das heisst, der geheilte Lahme befände sich rechts.

Auch *C. Metz* hat ein Facsimile nach einer Zeichnung dieser Composition herausgegeben, die aber augenfällig als unecht erscheint.

Die Figur des Paulus, in Stift gezeichnet und mit Weiss gehöht, ist in der Sammlung des *Herzogs von Devonshire* zu Chatsworth. N. 448. — Eine andere im Cabinet *Crozat* erwähnt Richardson. Verz. N. 549.

Sockelbilder.

Des Johannes (Marcus) Abschied in Antiochien (Cap. 13. 13). Er umarmt einen Bruder, zwei andere stehen, ihm Segen wünschend, dabei; links stehen 6 Christen bei Paulus. Die andere Darstellung zeigt Paulus an einem Pult in der Synagoge lehrend (Cap. 13. 14). Paulus steht links, die Schrift auslegend, vor ihm rechts sechs der Juden. In der Mitte zwischen diesen Bildern ist eine Verzierung von zwei Löwen, in Anspielung auf den Namen Leo, mit einem Ring und drei Federn, Sinnbilder der Medicäer: der Ring mit drei Diamanten ist von der Erfindung des Cosmus Pater patriae; sein Enkel Lorenzo il magnifico fügte die drei Federn hinzu, welche zuweilen die Farben der drei theologischen Tugenden haben, weiss, grün und roth. Die Diamanten sollen auf die Festigkeit des Gemüths deuten, das Motto: semper, auf den Vorsatz der Beharrlichkeit in der Liebe zu Gott.

Gest. von *Pietro Santi Bartoli* in der Folge der 14 Blätter, welche G. G. de Rossi dem Nic. Simonelli dedicirte. Gegenseite. — Landon N. 246 und 251.

Pilasterverzierung.

Die farbige Arabeske, welche der grossen Tapete auf der einen Seite angewoben ist, zeigt oben das Wappen der Medici und darunter eine Grotteske mit mehreren kleinen Figuren.

200. Die Predigt Pauli in Athen.

Paulus rechts auf Stufen stehend predigt den Atheniensern im Areopagus. Hinter ihm befinden sich drei Philosophen verschiedener Sekten; vor ihm etwas ferner mehrere Sophisten, die bei einander sitzen und streiten, und verschiedene Männer aus dem Volke. Links sieht man die halben Figuren des Dionysius Areopagita und seiner Frau Damaris, welche in gläubiger Verehrung die Stufen heraufsteigen. Auf derselben Seite im Grunde steht die Statue eines Mars vor einem runden Tempel; dieser hat dieselbe Form wie die Capelle des Bramante im Klosterhof von S. Pietro in Montorio. Die Figur des Paulus erinnert durch Stellung und Drapirung an den Paulus, welcher den Petrus im Gefängniss besucht, von Masaccio in der Carmeliterkirche zu Florenz gemalt. Indessen erhebt dort Paulus nur einen Arm mit ausgestrecktem Zeigefinger. So sehen wir, dass der vollendetste und reichste aller Meister es nicht verschmähte ein von frühern Künstlern Gegebenes, in der Idee Unübertreffbares anzuwenden und weiter auszubilden. Dasselbe that er bei der Austreibung aus dem Paradies in den Loggienbildern, wo die beiden Stammeltern genau dem Masaccio entnommen, aber zu höherer Vollendung durchgebildet sind. Siehe I S. 277.

Alte Stiche nach Zeichnungen: Von *Marc Antonio.* Gegenseite. Bartsch XIV N. 44. — Copie, ohne das Täfelchen, sehr schwarz. Hoch 10″ 2‴ br. 12″ 10‴. — Desgleichen mit mehr Raum oben, so dass die ganze Kuppel des Tempels sichtbar ist. Unten links steht die Adresse: *Jacobus Marcucci exc.* H. 10″ br. 12″ 9‴, wahrscheinlich dieselbe, welche Bartsch N. 44 mit der Adresse: Jacobus Laurus exc. angibt.

Stiche nach dem Carton: *Nic. Dorigny.* — *C. L. Du Bosc.* — *Sim. Gribelin.* — *James Fittler.* — *Th. Hallo-*

way. — In geschabter Manier: *John Simon.* — *E. Kirkal.* — Anonymer bei *Bowles.* — Lith. von *F. Schöning* bei *Velten* in Carlsruhe. — Gest. von *G. Audran* nach einer Copie von Ch. Jervas. gr. quer fol. — *J. P. Simon.* London 1819. gr. quer fol. — *John Burnet,* 24″ hoch. — radirt von *Louis Sommerau* 1780 nach der Tapete. — Landon N. 9.

Studien. Ein schöner Entwurf Rafael's, nach dem wohl Marc Antonio gestochen, befindet sich in der *Pariser Sammlung.* Verz. N. 477. Gest. vom Grafen von *Caylus.* — Ein Studium zum Gewand des Apostel Paulus und noch 5 andere Figuren in Rothstein ist in der *Florentiner Sammlung.* Verz. N. 112. Gest. von *S. Mulinari* 1774.

Sockelbilder.

Sie sind durch Hermen in vier Abtheilungen gesondert und zeigen folgende Darstellungen, die aber sehr gelitten haben:

a. Der Apostel Paulus, welcher das Teppichhandwerk treibt (Cap. 18. 3).

Die Radirung von *Pietro Santi Bartoli* gibt irrig diesen Gegenstand als den Teppich des Vorhofes an.

b. Paulus in Corinth von den Juden verspottet (Cap. 18. 6).

Radirt von *Pietro Santi Bartoli,* aber als Paulus in Ephesus angegeben.

c. Paulus legt den Bekehrten in Corinth die Hände auf (Cap. 18. 8).

Radirt von *Pietro Santi Bartoli.*

d. Paulus vor dem Richterstuhl des Gallion, Landvogt in Achaja (Cap. 18. 12).

Radirt von *Pietro Santi Bartoli* mit der irrigen Angabe: Paulus vor Festus.

Pilasterverzierung.

Die farbigen der grossen Tapete angewirkten Arabesken zeigen links den Hercules, welcher für den Atlas die Himmelskugel trägt; rechts die Tagszeiten, oder Apollo und Luna und eine Uhr mit Angabe der vier und zwanzig Stunden.

Beide Pilaster sind gestochen von *Joh. Volpato* für das Werk: Loggie di Rafaele al Vaticano etc. Roma 1777.

201. Paulus im Gefängniss.

Während der Apostel im Gefängniss zu Philippi betet, entsteht ein Erdbeben, hier allegorisch in einem riesenhaften Manne dargestellt, den man mit halbem Leibe in einer Höhle sieht, und der mit Schultern und Armen die Erde aufhebt; diese allegorische Figur ist derjenigen ganz ähnlich, welche bei der Flucht des Cardinals Giovanni de' Medici angebracht ist. Der Kerkermeister und der wachhabende Soldat vor dem Gitter des Gefängnisses scheinen sehr erschrocken. Diese Tapete, welche neben dem Sängerchor zu hängen kam, ist nur etwa 3′ 6″ breit.

Radirt von *Louis Sommerau* 1780. Schmal fol.

Studium. Der Entwurf zur allegorischen Figur des Erdbebens, mit der Feder gezeichnet und braun getuscht, war in der Samml. Josua Reynolds; abgebildet in Charles Rogers Collection of prints in imitation of Drawings London 1778. 2 vol. in fol. — Nachmals befand sie sich in dem Cabinet *W. Roscoe*, in seinem Catalog N. 7. H. 8″ br. 8″ 6‴.

Sockelbild.

Ein sitzender Krieger oder Wanderer mit einem Stab; vor ihm ein kniender Mann.

Die sieben Cartons von Rafael im königlichen Palast Hampton-Court.

Wie ich schon angegeben, kamen die Tapeten mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte im Jahr 1519 nach Rom, die Originalcartons aber blieben in der Teppichfabrik zu Arras zurück; sei es aus Nachlässigkeit oder dass man sie geflissentlich dort liess, um sie noch öfters weben zu lassen. Da indessen der Cardinal Domenico Grimani aus Venedig im Jahr 1521 nach dem Zeugniss des Anony-

men des Morelli [1]) den Carton der Bekehrung Pauli besass, so wird es wahrscheinlich, dass schon zu jener Zeit drei Cartons von den ursprünglichen zehn aus der Fabrik kamen; sicher ist es, dass Rubens nur noch sieben derselben vorfand. Dieser ausserordentliche Künstler empfahl sie bei seiner diplomatischen Mission in England im Jahr 1630 dem kunstliebenden König Karl I, der diesen herrlichen Kunstschatz auch um eine bedeutende Summe erstand und in Whitehall aufbewahrte. Diese Nachricht finden wir in der den Kupferstichen nach den Cartons vorgesetzten Dedication Dorigny's an Georg I vom Jahr 1719 [2]), welche jener, wie C. Rogers glaubt, von dem Lord Kammerherrn erhalten hatte. Nach dem tragischen Ende Karl I, als durch einen Parlamentsbeschluss von 1649 alle dessen gesammelte Kunstgegenstände verkauft wurden, erlangte der Usurpator Cromwell nur so viel, dass der Staat die sieben Rafaelischen Cartons um 300 Pfund Sterling behielt. Bald darauf unter Karl II wären sie jedoch beinahe nach Frankreich gekommen, indem Ludwig XIV sie zu erwerben wünschte, und schon hatte dessen Gesandter Barillon die Zusage des gefälligen Königs von England erhalten, als noch zu rechter Zeit der Grossschatzmeister, Graf Danby, mit solcher Entschlossenheit und Überredung sich widersetzte, dass der König in einem Gefühl von Würde die Sache rückgängig machte. Auf diese Weise verdankt England diesem Edelmann die Abwendung der abermaligen Gefahr, die Cartons ausser Land gehen zu sehen [3]). Bis dahin waren sie noch immer in demselben Zustande geblieben, in dem sie die Tapetenwirker gelassen hatten, nämlich in schmale Striemen geschnitten und an den Contou-

1) Notizia d'opere di disegno etc. pubblicata da D. Jacopo Morelli. Bassano 1800. 8. p. 77.

2) Die Stelle lautet: Multosque post annos Rex Carolus Primus, id suadente Petro Paulo Rubens Equite, magno pretio Emptas, ex Flandria ubi praefata aulea confecta fuerunt, in Angliam advehi jussit.

3) Siehe J. Richardson. Traité de la peinture et de la sculpture. Amsterdam 1728. 8. III p. 442.

ren mit der Nadel durchstochen, um gemächlicher nach ihnen arbeiten zu können. Van der Doort, der Aufseher der königlichen Kunstsammlungen Karl I, berichtet nun in seinem Catalog [1]), dass sich fünf derselben zu seiner Zeit bei Franz Cleyn oder Cleen in Mortlake im Auftrag des Königs befunden hätten, um Tapeten nach ihnen zu wirken. Einige derselben scheinen selbst noch in England vorhanden zu sein, wie dieses an seinem Ort näher angegeben werden soll. Erst Wilhelm III liess die Cartons durch William Cooke zusammenfügen, auf Leinwand aufziehen, ausbessern und in einem von Sir Christopher Wreen in Hampton-Court besonders dazu erbauten Saale aufstellen. Sie machten indessen seitdem manche Wanderung: Im Jahr 1764 brachte man sie nach Buckinghamhouse, wo sie zu Tapeten verwendet werden sollten. Dann, 1787 kamen sie nach Windsor, später nach Frogwore und wieder auf einige Jahre nach dem königlichen Palast zu Windsor, wo sie von einem Zimmer in das andere wanderten. Seit 1814 sind sie wieder nach Hampton-Court zurückgekommen, wo ich sie im Jahr 1831 gesehen.

Dass die Cartons durch die Wanderungen leiden mussten, ist natürlich, auch wurden einige von ungeschickter Hand theilweis hergestellt; im Ganzen jedoch sind sie demohngeachtet meist von befriedigender Wirkung und einige machen selbst jetzt noch einen so frischen Eindruck, wie man es bei Wasserfarbgemälden nach mehr als drei Jahrhunderten kaum erwarten sollte. Da die Gegenstände schon oben ausführlich beschrieben wurden, so folgen hier nur solche

1) A Catalogue and description of King Charles I capital Collection of pictures etc. from an original MS. in the Ashmolean Museum at Oxford. London 1757. 4. Die Stelle lautet: „Item in a slit box-wooden case, some two Cartoons of Raphael Urbinus for hangings to be made by, and the other five are by the King's appointment delivered to M. Francis Cleen at Mortlake to make hangings by.“ — König Jacob I hatte zu Mortlake in Surrey eine Fabrik durch Sir Francis Crane erbauen lassen, und der Maler Franz Cleyn aus Rostock, der in Rom studirt hatte, beaufsichtigte die Ausführung der Tapeten.

Bemerkungen, wie sie in mir Angesichts der Originale entstanden sind.

304. Der wundervolle Fischzug. Dieser Carton scheint grösstentheils von Rafael's eigner Hand gemalt, gleichsam als Muster für alle übrige; er ist von ganz besonderer Haltung, vortrefflich gezeichnet und klar und tief in der Farbe. Die Carnation ist sehr lebendig und leuchtend, röthlich in den Mitteltönen, weisslich in den Lichtern, und in den Schatten bräunlich-grau, in den Tiefen schwarz; von sehr frischer Farbe ist das grüne Gewand des Andreas; dagegen ist der ehedem rothe Mantel des Christus, der sich noch roth im Wasser spiegelt, so sehr verblichen, dass jetzt nicht die geringste Spur dieser Farbe mehr zu sehen ist und er als ein sehr schön behandeltes weisses Gewand erscheint. Die Landschaft hat jenen klaren Ton und die Figürchen in ihr sind nach des Meisters Art leicht hingezeichnet. Die Fische im Schiffe und die Kraniche am Ufer sind ganz vortrefflich und naturgetreu, wohl von der Hand des Giovanni da Udine ausgeführt. Im Ganzen ist der Carton wohl erhalten, nur links am Himmel und in dem Meere sind grosse Stellen übergangen und von schmutziger, grünlich-gelber Farbe. An den Seiten und unten ist er etwas abgeschnitten.

305. Weide meine Schafe. Die Zeichnung in diesem Carton ist zwar sehr bestimmt, auch ist die Vertheilung von Licht und Schatten in schönen grossen Massen gehalten, wie besonders das grandiose, unverzierte, weisse Gewand des Heilandes; die Carnation dagegen hat nicht jene Frische und Lebendigkeit, wie die im vorhergehenden Carton, sondern etwas bestimmt Graues, obgleich Klares und Kräftiges. Auch die Färbung der Gewänder hat nicht des Rafael eigenthümliche Art, sondern deutet vielmehr auf die Weise des Francesco Penni, welcher, wie schon angegeben wurde, zur Ausführung der Cartons seinem Meister Hülfe leistete. Die Landschaft ist von einem grünlichen, aber klaren Ton. Nur einzelne Theile des Cartons haben gelitten, namentlich das Untergewand des Apostels Petrus.

306. **Die Apostel Petrus und Johannes heilen einen Lahmen unter der Halle des Tempels.** Dieser Carton hat theilweise sehr gelitten, so dass er hin und wieder stark überarbeitet ist; auch sind manche Farben sehr geschwunden. Die Schatten der Carnation sind meistens sehr bestimmt grau und schwer im Ton; dieses ist besonders der Fall bei dem schönen Knaben, den man vom Rücken sieht. Einzelne Theile sind dagegen von der grössten Meisterschaft in der Ausführung und vortrefflich colorirt, wie unter andern der Kopf des herbeikommenden Lahmen, der unbezweifelt von Rafael's eigener Hand ausgeführt ist. Die Arme des Krüppels sind dagegen schwerfällig in den Formen und schlecht in der Zeichnung, aber wohl ganz übermalt. Übrigens glaube ich noch in den Köpfen anderer Figuren die Nachhülfe des grossen Meisters bemerkbar. Einzelne Stellen haben sehr gelitten, das Gewand der Frau mit dem Kind auf dem Arme selbst so sehr, dass die braune Untertuschung hier sichtbar ist.

307. **Der Tod des Ananias.** Dieser Carton, an dem einen Ende des Saales aufgestellt, ist von ausserordentlich kräftiger Haltung und in der Wirkung, trotz mancher Beschädigung, so gross, als sei er eben jetzt erst aus des Meisters Händen gekommen. Sicher hat Rafael in demselben viele Köpfe selbst ausgeführt. Zeichnung und Farbe sind gut, indessen hat letztere mehr Tiefe, als Klarheit, so dass es mir scheint, als ob das Meiste von der Hand des Penni angelegt und vom Meister vollendet sei. Der Carton ist einer der schönsten in der Sammlung, hat aber hier und da gelitten, und ist bei dem Zusammensetzen an der Figur des Jacobus etwas zusammengeschoben worden.

308. **Elymas mit Blindheit geschlagen.** Dieser Carton hat am meisten gelitten. Er ist stark überarbeitet, auch sind mehrere Farben geschwunden und sehr fleckig, so dass die Haltung ganz verloren gegangen ist. Die Schatten im Fleisch sind öfters sehr grau und scharf; andere Theile des Nackten sind dagegen sehr schön colorirt, und namentlich mehrere Köpfe sicher von Rafael aus-

geführt. Das Stückchen Landschaft hat einen grünlichblauen und kreidigen Ton.

309. **Paulus und Barnabas zu Lystra.** Der im Allgemeinen gut erhaltene Carton hat jedoch beim Zusammensetzen und an beiden Seiten gelitten, besonders an der rechten. Die Färbung ist harmonisch und klar, die Zeichnung bestimmt; nur die Landschaft hat einen etwas kreideartigen Ton, was gegen die kräftig gehaltene Architektur sehr absticht. Rafael's Hand ist auch hier in vielen einzelnen Nachhülfen bemerkbar.

310. **Die Predigt Pauli in Athen.** Dieser Carton ist einer der wohlerhaltensten. Die Zeichnung hat etwas sehr Bestimmtes, selbst Scharfes, die Färbung ist kräftig und die Vertheilung der Schatten- und Lichtmassen von grosser Wirkung. Die Behandlungsweise hat viel mit der im Tod des Ananias gemein, doch sind die Schatten im Fleisch klar, wenn auch bestimmt grau. Die Landschaft hat eine leuchtende, grünlich-blaue Farbe; sehr kräftig im Ton sind die Gebäulichkeiten; die Säulen des Tempels von grünem Marmor und weissen Capitälen, sowie die goldne Statue des Mars beleben die grosse, graue Masse der übrigen Architektur. Einige Farben, wie ein helles Grün, lichtes Gelb und ein Violett erinnern an ähnliche in den Bildern von Francesco Penni. Rafael hat wohl an diesem Carton wenig selbst gemalt und nur an einzelnen Theilen nachgeholfen.

Nach den hier mitgetheilten Beobachtungen bestätigt sich vollkommen die Aussage Vasari's: „dass Francesco Penni dem Rafael beim Malen der Cartons zu den Tapeten der päpstlichen Capelle und des Consistoriums von grosser Hülfe gewesen sei.“ Ja, es scheint selbst, dass nur der Carton des wunderbaren Fischzugs seinen Haupttheilen nach ganz von Rafael entworfen, braun untertuscht und in Farben ausgeführt worden ist, dass derselbe dagegen in allen übrigen nur die Zeichnung und die Untertuschung mit eigener Hand

ausführte, aber bei der Vollendung mit Deckfarben nur weniges malte, oder wo es Noth that, etwas nachhalf [1]).

Kupferstiche nach den sieben Cartons.

a) Von *Nicolaus Dorigny*, unter dem Titel: Pinacotheca Hamptoniana etc. nebst einer Dedication an Georg I. London 1719. 8 Blätter gr. quer fol. Hoch 19″ br. 22″ bis 29″. Vorzüglich schön und geistreich behandelt, wenn auch in der Manier aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts Rafael's einfacher Vortrag nicht völlig erreicht werden konnte.

b) Von Verschiedenen im Verlag bei *Thomas Bowles*. London 1721, nebst einem Titelblatt mit dem Bildniss Rafael's nach Paul Pontius von *N. Tardieu* gest. und einer Dedication an Wilhelm III und die Königin Maria. 8 Blätter in quer fol. von der Gegenseite. 3 Blätter gest. von *Du Bosc*: der Fischfang, Elymas und Paulus in Athen. 3 Blätter gest. von *B. Lepicier*: Weide meine Schafe, der Lahme und Paulus in Lystra. 1 Blatt gest. von *D. Beauvais*: der Ananias.

c) Von *Simon Gribelin*, 7 Blätter mit gestochenen Rahmen 1707 excudit London 1720, nebst der Ansicht des Saales von Hampton-Court, dem Portrait Rafael's nach Pontius und dem der Königin Anna. 9 Blätter in quer 8. H. 6″ 10‴ br. 7″ 9‴.

d) Von *John Simon* in geschabter Manier, bei Ed. Cooper unter dem Titel: VII Tabulae Raphaelis Urbin. longe celeberrimae etc. Mit Dedication an Wilhelm Herzog von Devonshire, und dem Bildniss Rafael's mit allegorischen Figuren umgeben nach C. Maratti. 8 Blätter in kl. quer fol. H. 9″ br. 12″ 10‴.

e) Von *James Fittler* unter dem Titel: Cartons done from the original in his Majesty's Collection. Unten das Portrait des Bindo Altoviti, als das des Rafael. Das zweite Blatt mit dem Portrait des Stechers nebst der allegorischen Darstellung der bildenden Künste im Dienst der Religion. 9 kl. Blätter in quer 12.

f) Von *E. Kirkal* in geschabter Manier, nebst dem Portrait Rafael's nach Maratti. 8 Blätter in gross quer fol.

g) Von einem *Anonymen* in geschabter Manier; im Verlag bei *John Bowles*. Klein quer folio.

1) Eine schätzbare Beschreibung der Cartons, welche mit vieler Kenntniss und nach genauer Untersuchung Dr. Waagen, Director des Berliner Museums, abgefasst hat, erscheint soeben in dessen reichhaltigem Buche „Kunstwerke und Künstler in England". Berlin 1837.

h) *Thomas Halloway* hat im Jahr 1800 mit seinen Schülern *Slann* und *Webb* unter der Aufsicht des Präsidenten Benj. West die Cartons zu stechen begonnen; das letzte Blatt, die Heilung des Lahmen darstellend, wurde aber erst nach dessen im Jahr 1826 erfolgten Tode von den Schülern vollendet. 7 Blätter in imp. format, von der Gegenseite, mit grossem Aufwand, aber manierirt in der Führung des Grabstichels gestochen, und in den Effect der englischen Schule übertragen.

i) Im Verlag bei *Velten* in Carlsruhe erscheinen lithographische Nachbildungen nach Halloway's Stichen. Das erste Blatt von *F. Schöning*, die Predigt Pauli vorstellend, erschien 1835.

k) *John Burnet* in London hat seit 1837 angefangen die Cartons in seiner Manier zu stechen. Es ist dieses eine sehr complicirte Anwendung der Linearmaschine, der Aquatintenmanier und der Radirnadel. Jedes Blatt hat 24″ Höhe.

l) Recueil de XC Têtes, tirées des 7 Cartons des Actes des Apôtres peints par Raphael Urbin. dessinées par le Chev. *Nic. Dorigny* et gravées par les meilleurs graveurs. Londres 1722. Mit einer Dedication an die Prinzessin von Wales durch Marie Maugin. Die Kupferstecher der 46 Blätter in quer fol. sind: *N. Pigné*, *C. Dupuis*, *S. Thomassin*, *L. Desplacer*, *N. Tardieu*, *B. Lepicier*, *G. Duchange*, *D. Beauvais*, *N. Dupuis*.

m) *Boydell* in London, welcher obige Platten erstand, hat die Umrisse der Köpfe gestochen, 5 Blätter mit Anfangsstudien, 4 mit anatomischen Figuren und 3 mit den Statuen des Apollo, des Hercules und der Venus beigefügt. Das Ganze publicirte er unter dem Titel: The school of Rafael, or the students Guide etc. London printed for John Boydell 1759. Gr. in fol.

n) Die Köpfe aus den 7 Cartons gezeichnet von Ruyssen, gest. von *Carden* in London. 2 vol. in fol.

Copien nach den Cartons.

F. Cleen (oder Cleyn) machte bald nach der Ankunft der Cartons in England Zeichnungen mit der Feder nach denselben, und zwar etwas grösser und noch besser als die von N. Dorigny. Unter der Darstellung des Ananias steht: Raphael d'Urbino. F. Cleen fec. Anno 1646. — Bei: Weide meine Schafe: 18. July 1640. Bei: Elymas: Incepi Mai 4. 1645. Siehe W. Gunn, Cartonensia etc. London 1832.

Copien der 7 Cartons von *Daniel Mytens*, zur Zeit Karl's I gemacht, befinden sich zu *Knole* in der Grafschaft Kent, dem

Landsitze der Herzogin von Dorset. Siehe Stuttgarter Kunstblatt 1820 N. 12.

Copien nach den Cartons fertigte ferner *Sir James Thornhill* in die Art aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts übertragen. Im Jahr 1800 schenkte sie der verstorbene Francis Herzog von Bedford in die Sammlung der königlichen Akademie der bildenden Künste in *Sommersethouse*.

Andere Copien, ein Viertel von der Grösse der Originale, gleichfalls von *Thornhill*, besitzt die Sammlung von Christ-Church-College zu *Oxford*. Sie sind ein Geschenk des Herzogs von Marlborough an die Universität.

Auch in Frankreich befinden sich Copien nach sechs der Cartons, welche Ludwig XIV, wahrscheinlich als er die Originale nicht erhalten konnte, durch *Mynard*, *Boullogne*, *Blanchet* u. a. machen liess, um Gobelins nach ihnen wirken zu lassen. So sollen auch in der *Kathedrale zu Meaux* sechs Copien nach den Cartons aufbewahrt werden, welche Maria Leszinka dahin geschenkt oder nur deponirt hatte. Siehe Stuttgarter Kunstblatt vom September 1830.

Dass übrigens schon viel früher, wahrscheinlich von Niederländern, Copien für Tapetenfabriken gemacht wurden, bezeugen mehrere noch erhaltene Fragmente, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgeführt zu sein scheinen. So in der *Pariser Sammlung* der Zeichnungen, wo zwei Köpfe in schwarzer Kreide gezeichnet und colorirt aus dem Tod des Ananias, und ein dritter aus der Darstellung: Weide meine Schafe. Ferner besitzt der Hofmedailleur Hr. *J. D. Böhm in Wien* drei Fragmente nach demselben Carton mit acht Köpfen der Apostel. Sie sind meisterhaft schön mit Kohle umrissen und mit Wasserfarben aquarellirt. Der verstorbene Graf Fries in Wien erstand sie von de Poggi, der sie aus England mitgebracht haben wollte. Er genoss dafür eine Leibrente von 500 Gulden.

202. Die Krönung Mariä.

Tapete für den Altar der Sixtinischen Capelle.

Auf einem erhöhten, nischenförmigen Throne sitzt Maria mit gefaltenen Händen anbetend neben Christus, welcher mit der Rechten eine Krone über ihr Haupt hält. Oben schwebt in einer Glorie, von vier Engelknaben umgeben, der segnende Gott Vater; unter ihm schwebt der heilige Geist in Gestalt einer Taube, von goldnen Strahlen um-

geben. Zu den Seiten des Throns heben zwei halb erwachsene Engel einen Vorhang auf, und tiefer unten steht links der auf Christus deutende Johannes der Täufer, rechts der anbetende h. Hieronymus mit dem Löwen zu seinen Füssen. Vor den Stufen zum Thron singen zwei Engelknaben ein auf einem Pergamentstreifen geschriebenes Loblied ab. Schon habe ich angegeben, dass nach dem Zusammenhang der in der Sixtinischen Capelle gemalten Gegenstände, man in dieser Darstellung die in Gott vollendete Menschheit erblicken könne. Indessen wird dieselbe auch auf das göttliche Wesen selbst, auf die heilige Dreieinigkeit bezogen. Siehe I S. 279.

Dass von dieser Composition eine Tapete mit Figuren über Lebensgrösse vorhanden war, oder noch ist, welche ehedem den Altar der Sixtinischen Capelle geziert, darüber erhalten wir Aufschluss durch den Catalog der päpstlichen Calcografia vom Jahr 1748, in welchem bei der Angabe des Kupferstichs nach derselben die Nachricht beigefügt ist: „in arazzo nella Capella di Sisto IV in Vaticano." — Ob nun diese Tapete noch irgend wo im Vatican in Verwahrung liegt, oder während der Stürme der Revolution entwendet und aus Habgier nach Gold vernichtet worden, darüber konnte ich nicht das Geringste in Erfahrung bringen [1]).

Alte Stiche nach der Tapete. In der Art des *Agostino Veneziano*, Bartsch XIV N. 56. — Vom *Meister des Würfels*, Bartsch XV p. 189. N. 9.

1) Gio. Pietro Chattard, nuova descrizione del Vaticano. Roma 1766. II p. 79 erwähnt in den Stanze de' Paramenti: „nella facciata sinistra scorgesi appeso, sopra di un tavolino ricoperto da velluto rosso, e suo corame sopra, un sontuoso panno d'arazzo, in cui si esprime tessuta in oro la Beatissima Vergine col suo Figliuolo, con Angioli in aria, ed in terra, accompagnata da S. Giuseppe, ed altre figure oltre il naturale sul maraviglioso disegno espresso da Raffaello d'Urbino." Von dieser Tapete habe ich keine weitere Kenntniss, kenne auch keine Composition Rafael's dieser Art, vermuthe aber, dass damit unsere Tapete gemeint ist, und nur in der Beschreibung (aus Taja's Descrizione del palazzo ap. Vaticano 1750 p. 83 entlehnt) einige Versehen statt gefunden haben.

Rafaelische Tapeten,
zweite Reihefolge mit Darstellungen aus dem Leben Christi.

Die zwölf Tapeten mit Darstellungen aus dem Leben Christi und einer mit allegorischen Figuren sind ein Geschenk König Franz I von Frankreich bei Gelegenheit der Heiligsprechung des Franciscus de Paula, wie dieses Cancellieri nach einer Nachricht in dem Magazin Encyclopédique an III. 1797. Tom III p. 379 berichtet, und schon früher von P. Isidoro Toscana Vita di S. Francesco di Paola, Roma 1731, folgendermassen angegeben ist: „Auf den Tag, an welchem man in Rom die Canonisation des heiligen Francesco di Paolo feierte, wurde die Peterskirche mit reichen Tapeten mit Seide und Gold durchwirkt ausgeschmückt; darauf sind die Werke und Mysterien unsers Herrn Jesu Christi mit grosser Kunst und Pracht gearbeitet, so dass man sie für die köstlichste Sache hält, die man in Europa besitzt.“ Die Heiligsprechung geschah am 1. Mai 1519 unter Leo X; dass aber damals diese Tapeten noch nicht nach Rom kamen, dafür sprechen verschiedene Gründe: erstlich zeigen die Compositionen, dass sie nicht unter Rafael's Leitung ausgeführt wurden; zweitens werden diese Tapeten von Paolo Giovio im Leben Leo X nicht bei Gelegenheit der Beschreibung der ersten Reihefolge aus der Apostelgeschichte genannt; endlich enthält die Tapete mit den allegorischen Figuren das Motto: „Candor illaesus“, welches Giulio de' Medici erst unter Papst Hadrian VI annahm. Siehe P. Giovio Dialogo delle Imprese etc. p. 52. Es ist daher anzunehmen, dass König Franz I bei Gelegenheit jener Heiligsprechung, die er sehr eifrig betrieb, das Geschenk der Tapeten versprach und von Rafael Cartons dazu verlangen liess. Dass dieser Entwürfe dazu machte, bezeugen noch einige sich erhaltene Zeichnungen, indessen scheint es, dass er selbst damit noch sehr im Rückstand war, als er nach Verlauf von weniger als einem Jahre starb. Giulio Romano und andere Schüler Rafael's übernahmen nun den Auftrag für die Cartons, wie sich dieses deutlich an mehreren Compositionen erkennen lässt, und wie ich es

bei deren Beschreibung näher angeben will. Diese Tapeten sind von einem höhern Format als die erstern und sehr ungleich in der Breite; auch unterscheiden sie sich noch dadurch, dass sie ringsum mit einem breiten Rand von Blumengewinden und andern Ornamenten umgeben sind. Ein päpstliches Wappen, oder ein päpstlicher Name kommt nirgends vor, was doch sonst bei allen Werken, welche Päpsten ihr Dasein verdanken, nie zu fehlen pflegt; dieser Umstand könnte für sich schon als Beweis dienen, dass sie nicht durch einen Papst bestellt worden sind, wie man es zuweilen geglaubt hat. Die Aufseher nennen sie traditionell: Arazzi della scuola nuova. Da diese Benennung im Gegensatz der Tapeten der Scuola vecchia, worunter die der Apostelgeschichte verstanden werden, angewendet wird, so bedeutet dieselbe so viel als Tapeten nach Compositionen der Schüler Rafael's. Nach Fea: Nuova Descrizione di Roma, dienten sie längere Zeit zur Ausschmückung des unter Paul V zerstörten Theils der alten vaticanischen Basilika; später hing man sie bei hohen Kirchenfesten in die Vorhalle der Peterskirche auf; jetzt sind sie mit den Tapeten der ersten Reihefolge in den nach Pius V benannten Zimmern im Vatican aufgestellt.

203. Der Kindermord.

Drei schmale Tapeten.

Ursprünglich gehörten die Darstellungen dieser drei Tapeten nur einer Composition an; diese wurde aber von den Schülern Rafael's nach ihren Zwecken getrennt. Wie hätte es auch in der That Rafaelen einfallen sollen denselben Gegenstand, wenn auch auf die mannigfaltigste Weise, dreimal bei zwölf Bildern aus dem Leben Christi darzustellen? Diese Sonderbarkeit erklärt sich nur durch den Umstand, dass die Schüler die vorhandene reiche Composition ihres Meisters für ihren Zweck benutzen wollten und vielleicht grade für die bestimmte Localität drei schmaler Tapeten bedurften.

Die Originalzeichnung unserer Composition ist im Besitz des *Professors Posselger in Berlin*; siehe Verz. N. 258, wo

auch die Angabe von ein Paar Copien nach ihr. Holzschnitt in Helldunkel NDB. 1544 gezeichnet [1]). Bartsch XII p. 33. N. 7. — Gest. von *August Hirschvogel*, 1545. Bartsch IX p. 171. N. 2. Es ist eigen, dass schon in diesen beiden Blättern die Trennung der Composition in drei Theile durch drei zusammengefügte Platten angedeutet ist, so dass man zuweilen Abdrücke von nur zwei Drittheilen der ganzen Composition trifft. In nachstehenden Angaben ist, von der Linken zur Rechten gehend, die Anordnung in der Originalzeichnung Rafael's beibehalten.

A. Links im Vordergrund ergreift ein sich bückender Scherge das Bein eines Knaben, welchen eine zur Erde gefallene Mutter gegen den Dolch des Mörders schützt. Hinter ihr stösst ein bärtiger Mann einem Knaben den Dolch in die Kehle und weiter hinten ergreifen zwei Männer drei fliehende Mütter mit ihren Knaben. Diese Greuelthaten ereignen sich nahe bei einem prachtvollen, mit Säulen und Nischen geschmückten Gebäude; im Hintergrund sieht man eine Rotonda gleich dem Pantheon.

Kupferstiche: *M. A. Corneille*, brave Radirung ohne Namen, si vendono in Roma vicino al oroggio della chiesa nuova. fol. — *Seb. Vouillemont* 1641. gr. fol. — Angelus Campanella. kl. fol. — *Pomp. Lapi* 1783. fol. — *M. Sorello* radirt. — *Louis Sommerau* N. 2. 1779. radirt. fol. — Landon N. 127. — Nach einer Zeichnung im ehemaligen Cabinet *von Praun* in Nürnberg, von *J. Th. Prestel* 1776, in Aqua tinta. kl. fol. Gegenseite. — Der Kopf der Mutter im Profil gesehen, radirt von *Jacob Frey*, 12.

Ein grosses Fragment des Cartons zu dieser Tapete sah ich in London bei dem nun verstorbenen Secretair der Akademie *Prince Hoare*; es ist der ganze untere Theil, der aber schon zu Richardson's Zeiten [2]) ganz mit Ölfarben übergangen war, so dass ich nur an einigen wenigen unberührt gebliebenen Stellen erkennen konnte, dass es wirklich der Carton aus Rafael's Schule sei. Was nun die Anekdote anbelangt, welche

1) Zani V P. II p. 378 vermuthet, dass dieser Holzschnitt von *Nic. Toldrini* sei. Heinecke, Nachrichten etc. II p. 390 irrt, wenn er ihn dem Nicola Vicentini zuschreibt, da dieser sich nicht auf obige Weise zu bezeichnen pflegte.

2) Siehe Traité de la peinture III p. 459.

W. Gunn nach Dodsley's London and its Environs III p. 160 erzählt, dass nämlich dieser Carton in England gegen eine Summe Geldes verpfändet war, und als der Eigenthümer ihn wieder zurückbeziehen wollte, der Pfandleiher denselben, um ihn für sich zu behalten, mit Ölfarben übergangen habe, weswegen ein Prozess in Westminster geführt worden sei, so lasse ich diese Angabe, als höchst unwahrscheinlich, auf sich beruhen.

B. Vorn sitzt eine Mutter, welche ihren getödteten Knaben im Schoose hat und klagend die Hände faltet. Hinter ihr ergreift ein Mann einen Knaben, welchen seine Mutter unter dem Arm hält, indem sie den Henker mit der Linken gegen den Kopf stösst. Im Hintergrund drei fliehende Weiber nebst einem Mann, der den Dolch zuckt. Noch sieht man eine junge Frau die Stiege eines Hauses hinaufeilen, in welchem viele klagende Männer und Weiber.

Kupferstiche: *Seb. Vouillemont* 1641. gr. fol. — *Etienne Baudet* radirt. fol. — *M. Sorello* radirt. — *L. Sommerau* 1780. radirt. — *Angelus Campanella.* kl. fol. — *Pompeo Lapi* 1783 mit Dedication an Marchese de Silva, Zani V. P. II p. 380. H. 19″ 5‴ br. 11″ 11‴. — Landon N. 126.

Nach Fernow (Römische Studien III S. 105) wären die Cartons zum Kindermord u. a. m. in verschiedene kleinere Stücke verschnitten worden, um unter mehrere Erben vertheilt werden zu können. Sicher ist, dass Richardson deren nach und nach mehrere erstand, so dass er an 50 Fragmente beisammen hatte [1]); er sagt von ihnen, dass sie zum Theil unvollendet waren, oder doch nur in schwarzer Kreide seien ausgeführt gewesen, von andern, dass die Farben theilweise abgefallen waren, wodurch er habe beobachten können, dass die Zeichnung nicht immer beim Auftrag der Farben befolgt worden sei. Noch findet man solche Fragmente hier und da zerstreut; von solchen, die zu dieser Tapete gehören, habe ich nur von zweien Kenntniss, welche die Behandlungsweise des Giulio Romano zeigen.

1. Der Kopf der die Stiege hinaufeilenden Frau, pastos in Leinfarben gemalt, befindet sich in der Sammlung des Grafen Spencer, auf seinem Landsitze *Althorp.* Statt der Mauer

1) Ein solches Fragment, der Vordertheil des Kopfes eines bärtigen, sich rechts vorwärts neigenden Mannes, hat *J. Richardson* radirt. kl. Blatt in 8. gezeicnnet Rafael Urbn. I. R. f.

im Hintergrund, ist hier etwas Himmel angegeben, wohl eine spätere Übermalung. In den Aedes Althorpianae vom Bibliothekar Dibdin befindet sich ein Kupferstich von Worchington, 1820, nach diesem Fragment. Lord George John Spencer erstand es in Rom, wie Dibdin p. 11 angibt.

2. Den Kopf der vorn sitzenden, weinenden Frau, im Profil gesehen, besitzt die Sammlung von Christ-Church-College zu *Oxford*. Er ist aus mehreren Stücken zusammengesetzt, sonst aber gut erhalten; in schwarzer Kreide gezeichnet und mit Wasserfarben kräftig colorirt. Dieses Fragment ist ein Geschenk des Rev. Mordant Crachrode. In der Versteigerung der Hinterlassenschaft Richardson's wurde es unter N. 54 an Dr. Stark um L. 10. 15 verkauft. Nach W. Gunn (Cartonensia) wäre die Idee zu der klagenden Mutter von der Figur einer weinenden Provinz entlehnt, welche sich am Fussgestell der colossalen Roma triumphans auf dem Capitol befindet. Dieses Relief zeigt nun zwar auch eine sitzende trauernde Figur, aber ohne Kind und in etwas abweichender Stellung, so dass diese Meinung sehr gesucht scheint und aus der Vorliebe zu der Ansicht entstanden sein dürfte, Rafael verdanke, gleich den akademischen Künstlern unserer Zeit, seine Kunst dem Studium der antiken Bildwerke. Rafael hat das Motiv jener Figur vielmehr einem Gemälde von Giovanni da Milano in Assisi entlehnt.

C. Rechts im Vorgrund bückt sich ein Mann, welcher das zur Erde gefallene Kind beim Kopf fasst, um es zu erdolchen; bei ihm hält ein anderer Henker einen Knaben unter dem Arm, indem er nach einer Mutter reicht, die einem dritten Henker ihren Knaben zu entziehen sucht. Zwei andere Weiber entfliehen verzweifelnd. Den Hintergrund bildet ein Stadtthor und einige Gebäulichkeiten in einer Landschaft. Diese Tapete ist von einem etwas breitern Format als die beiden vorhergehenden, die sehr schmal sind.

Kupferstiche: *S. Vouillemont* 1641. gr. fol. — radirt von *Louis Sommerau* 1780. fol. — Nach einer Zeichnung von einem *Anonymen* unten bezeichnet: Raphael d'Vrbino inuenit. radirt von der Gegenseite. H. 9″ 3‴ br. 7″. — Landon N. 414.

Dodsley (London and its Environs III p. 160) erwähnt zwei Stücke eines Cartons des Kindermords im Besitz des *Kö-*

nigs von Sardinien, ohne nähere Angabe, und von denen auch weiter nichts bekannt ist.

W. Gunn in seiner Cartonensia gibt aus dem Nachlass Richardson's noch drei Fragmente an: N. 52, der Kopf eines der Mörder an Pocklington um L. 5. 10 verkauft, und N. 58, die Köpfe von zwei der Mütter, bei Sommerau N. 3, um L. 3. 10 verkauft. Diese habe nachmals im Jahr 1779 Flaxman aus dem Nachlass des Herzogs von Argyle erstanden und an Hrn. Saunders in *Bath* verschenkt. Der erstere ist nun in des Hrn. *W. Gunn* Besitz, dieser sagt aber p. 43, dass dieser Kopf sich nicht im Kindermord befinde, auch nicht wild, sondern heiter aussehe, so dass aus diesen Angaben nichts Bestimmtes zu entnehmen ist.

Noch erwähnt derselbe Schriftsteller p. 204, dass sich bei Hrn. Andr. Fountaine zu *Narford Hall* in Norfolk zwei der drei Theile, aus denen die Composition des Kindermordes besteht, befänden. Es seien Entwürfe, die aber keine Architektur im Hiutergrund hätten.

204. Die Anbetung der Hirten.

Maria kniet und herzt das Christkind, welches in der Krippe liegt; hinten stehen im Stall Ochs und Esel. Von der Seite links kommen vier Hirten, welchen Joseph den neugebornen Heiland zeigt, einer reicht kniend Geschenke an Eiern, der andere bläst die Sackpfeife, wie die Piffe-rari in Rom jetzt noch zur Zeit des Advents vor den Madonnenbildern zu thun pflegen. Rechts am Eingang der Hütte kommen noch zwei andere Hirten herbei, von denen der hintere ein Lamm trägt, der vordere einen grossen Hund am Halsband hält. Oben zu den Seiten schweben immer vier kleine, singende Engel. Diese Tapete gehört zu den bessern in der zweiten Reihefolge, und zeigt im Charakter der Zeichnung und in den Kopfbildungen unverkennbar die Art des Giulio Romano; die Composition indessen dürfte einer Zeichnung Rafael's entlehnt sein, die sich, obgleich in einem sehr verdorbenen Zustande, im Nachlass *Lawrence* befindet. Verz. N. 336.

Kupferstiche: Von einem Schüler des *Marc Antonio*, in der Art des Marco da Ravenna mit Hinzufügung eines Gott Vaters, der mit ausgebreiteten Armen in einer Glorie von sechs

Engeln umgeben schwebt. Bartsch XV. p. 15. N. 3. — Zani Enciclopedia V P. II p. 82 erwähnt eine Copie mit der Unterschrift: Dominus dixit ad ma Tomaso de Torti for. Romae. — *Hier. Cock exc.* 1563. Gleichfalls oben Gott Vater kl. fol. — *Theodor Galle exc.* kl. fol. — Nach einer Zeichnung von *R. Dalton*, London 1753. quer fol. — *Mich. Sorello.* quer fol. — *Louis Sommerau* 1780 radirt. quer fol.

Im Nachlass Richardson wird ein Stück eines Cartons dieser Composition angegeben, nämlich der Kopf eines anbetenden Hirten, im Stall links; er wurde um L. 5. 5 verkauft.

In der Sammlung des *Cardinal Fesch* in Rom ist ein kleines Bild gleich dem Kupferstich von Marco da Ravenna, nur mit einem verschiedenen Hintergrund, der eine Stadt in der Niederländischen Art zeigt.

Eine Skizze in Öl auf Papier ausgeführt, befindet sich in der Bildergallerie zu *Copenhagen* und ist im Catalog von Spengler 1827 p. 6. N. 4 beschrieben. C. F. von Rumohr (Stuttgarter Kunstblatt 1825 p. 345) zweifelt an der Originalität des Bildchens, obgleich es sehr geistreich behandelt sei. Er glaubt es von einem Schüler Rafael's gemalt.

205. Die Anbetung der Könige.

Reiche Composition einer sehr breiten Tapete. Vor einer kleinen Hütte, über welcher der Stern steht, sitzt Maria mit dem Christkind auf dem Schoose; dieses hält ein Goldgefäss, das der ältere kniende König ihm gegeben, hinter diesem steht sich vorwärts beugend der jüngere König und rechts kniet der zweite, den Deckel seines Gefässes öffnend, um sein Geschenk zu zeigen; Joseph hinter Maria blickt verwundert hinein. Zu beiden Seiten sind zahlreiche Gruppen des Gefolges und hinter ihnen orientalisch geschmückte Pferde, Kamele und Elephanten. Die übermässig lebhaften Bewegungen und die Charaktere der Köpfe zeigen bestimmt des Giulio Romano Behandlungsweise, obgleich auch hier, wie bei vorhergehender Tapete, eine Skizze Rafael's dürfte benutzt worden sein. Zum wenigsten sah ich eine bei den Hrn. Woodburn in London, auf welcher die mittlere Gruppe Ähnlichkeit mit der unsern hat, und die, so viel man bei ihrem verdorbenen Zustande

erkennen kann, eine Originalzeichnung von Rafael zu sein scheint. Siehe Verz. N. 467.

Kupferstiche: *Hier. Cock* in der Manier des Wierix nach einer etwas abweichenden Zeichnung. H. 5″ 7‴ br. 6″ 3‴. — *Seb. Vouillemont.* quer fol. — *Pietro Santi Bartoli* radirt in 3 grossen Blättern, von denen eins von M. Corneille sein soll. Hoch 18″ 3‴ br. 34″ 4‴. — radirt von *Louis Sommerau.* quer fol. — Landon N. 125.

In der *Dresdner Gallerie* ist ein kleines Bild, N. 447. Höheformat, worin obige Composition benutzt ist. Es hat die verdächtige Inschrift MR. 1509 und scheint die Arbeit eines Niederländers, der drei Hunde, von denen zwei nach Albrecht Dürer, in dem Vordergrund anbrachte.

Auch bei Hrn. W. Beckford in *Bath* ist ein kleines Bild des mittlern Theils der Composition, ähnlich der Zeichnung bei den Hrn. *Woodburn* und, wie es scheint, von einem Schüler Rafael's ausgeführt. Vielleicht ist es dasselbe Bild, welches 1716 aus dem Nachlass J. van Beussingen in Amsterdam um fl. 1025 — verkauft wurde.

206. Die Darbringung im Tempel.

Unter der Halle des Tempels empfängt der Hohepriester, von Tempelknaben begleitet, die heilige Jungfrau, welche ihm das Christkind darreicht; hinter ihr steht Joseph und zur Seite links noch drei Gefährtinnen, von denen eine ein Körbchen mit Tauben trägt. Composition und Ausführung dieser Tapete sind unbedeutend.

Kupferstiche: *R. Dalton.* gr. quer fol. — *Michael Sorello.* quer fol. — radirt von *L. Sommerau* 1780.

Zeichnungen dieser Composition gibt es mehrere: In der *Pariser Sammlung* wird eine mit Recht einem Schüler Rafael's zugeschrieben; sie ist lavirt und mit Weiss gehöht. Siehe Notice des dessins etc. Paris 1811 N. 324. — Eine zweite aus den Sammlungen Lanckrick kam an P. Lely, J. Richardson, W. Roscoe und zuletzt an *Hrn. Ford* in London. — Die dritte endlich kam aus der Sammlung Paignon Dyonval nach England an die *Hrn. Woodburn*, sie ist mit der Feder auf grau Papier gezeichnet, in Bister schattirt und mit Weiss gehöht.

207. Die Auferstehung Christi.

Christus segnend und mit der Siegesfahne in der Linken schreitet aus der Grabeshöhle über den davor liegenden Stein, der sie geschlossen. Links fünf, rechts sieben wachhabende Soldaten, welche bestürzt übereinander fallen oder entfliehen. In der reichen Landschaft sieht man Jerusalem und auf dem Weg daher die drei zum Grabe wandelnden Frauen. Diese Tapete, welche dieselbe Breite wie die mit der Anbetung der Könige hat, ist indessen bei weitem nicht so schön in der Zeichnung, obgleich auch sehr lebhaft in den Bewegungen der Figuren; sollte daher auch der Entwurf dazu von Giulio Romano herrühren, so wurde er doch sehr frei vom Tapetenwirker behandelt. Die Landschaft trägt augenfällig Spuren niederländischen Einflusses. Die Rüstungen sind mit viel Verständniss des antiken Costüms behandelt.

Kupferstiche: *R. Dalton* u. a. 1753. gr. quer Blatt. — *Michael Sorello.* quer fol. — *L. Sommerau* 1780 radirt. quer fol. — Vielleicht nach einer ersten Skizze und in allen Theilen abweichend von einem Anonymen bei *Ant. Lafrerij* 1575. Composition von 10 Figuren. Hoch 13″ 6‴ br. 10″ 4‴. Landon N. 342. — Sehr verschieden und sicher nicht nach Rafael, oder von einem seiner Schüler für die Tapete bestimmt, ist der Stich von *Cherubin Alberti* 1628. Der Christus schwebend. Bartsch XVII p. 58. N. 24.

208. Christus erscheint der Magdalena.

Christus als Gärtner erscheint der rechts knienden Maria Magdalena, die eine Salbenbüchse in ihrer Linken hält. Hinter Rosensträuchen sieht man das offene Grab und ein Stück der Stadt Jerusalem. Die Composition ist unbedeutend, die Figuren schwerfällig. Die Niederländer Tapetenwirker haben das Landschaftliche aufs reichste ausgestattet. Die Tapete hat ein schmales Format.

Kupferstiche: *J. B. M. Corneille*, radirt. N. Billy Romae exc. H. 18″ 3‴ br. 8″ 10‴. — *Seb. Vouillemont.* fol. — *Joh. Folo.* kl. fol. — *Mich. Sorello.* fol. — radirt von *L. Sommerau* 1780. fol. — Landon. N. 128.

209. Christus im Limbus.

Christus, die Siegesfahne haltend, steht am Eingang einer Felsengruft und reicht einem der Erzväter die erlösende Hand. Adam und Eva knien bei Christus, der junge Abel vor ihnen und rechts steht Johannes der Täufer in anbetender Stellung. Diese schmale Tapete wurde zur Zeit der Revolution von 1798 verbrannt, wie man sagt von Juden, um Gewinn von dem eingewobenen Gold zu ziehen, der jedoch ihren Erwartungen nicht entsprach. Wir kennen die Composition nur noch durch Kupferstiche, welche eine so schöne Anordnung zeigen, dass zu vermuthen ist, es sei zum Carton eine Skizze Rafael's benutzt worden.

Kupferstiche: *Nic. Beatrizetto* 1541. Spätere Abdrücke bei Ant. Lafrerij 1571. Bartsch XV. p. 250 N. 22. — *Mich. Sorello.* fol. — radirt von *L. Sommerau* 1780. fol. — Landon N. 389.

210. Christus speist mit den Jüngern zu Emaus.

Der Herr sitzt am Tische unter einer Weinlaube, und zu seinen Seiten die beiden Jünger, welche lebhaft bewegt scheinen, indem Christus das gebrochene Brot segnet. Vorn nagt ein Hund an einem Knochen, dem sich eine Katze gierig naht; diese und noch andere Episoden, womit diese Darstellung reichlich ausgestattet ist, dürften zum grössten Theil als niederländische Zuthaten betrachtet werden. Die Composition selbst gehört wohl einem Schüler Rafael's an.

Kupferstiche: *Seb. Vouillemont* 1642. fol. — *Andr. Procaccini.* kl. fol. — *Angelo Campanella* mit einer Randverzierung. kl. fol. — *Mich. Sorello.* fol. — *R. Dalton* exc. fol. — radirt von *L. Sommerau.* fol. — Landon N 129.

Eine Zeichnung in Bister ausgeführt, aber so sehr verletzt, dass sie kaum kenntlich ist, sah ich bei Hrn. *Woodburn* in London. Eine andere auf röthlich Papier kam aus dem Cabinet R. Udney in das der *Mad. Forster.* *C. Metz* gab ein Facsimile davon in seinen Imitations etc. London 1798. Siehe Verz. N. 468.

211. Die Himmelfahrt Christi.

Christus schwebt zum Himmel empor; zwei verkürzte Engel schweben zu beiden Seiten herab und unten sieht man zehn seiner Jünger knien. Die Ausführung dieser Tapete ist sehr mittelmässig.

Kupferstiche: *Andr. Marelli.* Hoch 16″ 5‴ br. 13″ 9‴ — *Andr. Procaccini.* Querformat, radirt, — *L. Sommerau* 1780. radirt. — *Nic. Beatrizetto* 1541, aber in Querformat. vielleicht nach einer Skizze Rafael's. Bartsch XV p. 250. N. 21. — Landon N. 130.

212. Die Ausgiessung des heiligen Geistes.

Unter den zwölf Aposteln, welche in einem Kreise sitzen, nimmt Maria zwischen Petrus und Johannes den mittleren Platz ein; zwei heilige Frauen stehen hinter ihr. Oben schwebt der heilige Geist, welcher den Raum mit Glanz erfüllt, und über eines jeden Haupt eine Flamme entzündet. Die Ausführung dieser Tapete ist gleich der vorhergehenden sehr gering. Die Composition dagegen dürfte einem Entwurf Rafael's entnommen sein. Richardson (Essai sur la théorie de la peinture I p. 35) erwähnt eine mit dem alten Kupferstich übereinstimmende Zeichnung Rafael's dieser Composition, welche sein Vater besessen.

Kupferstiche: In der Art des *Jac. Caraglio.* Bartsch XV p. 70 N. 6. — Copie, radirt von *Ant. Lafrerij.* H. 10″ br. 15″. — *Andr. Procaccini.* quer fol. — *Hier. Carattoni*, mit dem Rand der Tapete. quer fol. — *G. Audran.* quer fol. — *R. Dalton excud.* gr. quer fol. — *L. Sommerau* 1780. quer fol. — Landon N. 423.

213. Allegorische Darstellung.

Diese Tapete ist eine auf die päpstliche Würde anspielende Allegorie. Sie zeigt die Religion als eine weibliche Figur mit einem Engelknaben, der ein Buch geöffnet hält, auf einem Regenbogen sitzend; zu den Füssen hat sie eine grosse Glaskugel, worin Krieg und Brand sichtbar sind.

Links sitzt die Justitia, rechts die Charitas. Unten in einer Landschaft sind zwei Löwen, jeder eine Fahne haltend, auf welcher der päpstliche Baldachin und die Schlüssel abgebildet sind. Bei der Glaskugel steht das Motto „Candor illaesus", und in der untern Arabeske ist das Medicäische Wappen sichtbar. Da nun obigen Sinnspruch Clemens VII, als er Cardinal war, unter Hadrian VI annahm, diese Tapete auch mit demselben Rand wie die zwölf Darstellungen aus dem Leben Christi versehen ist und genau dieselbe Höhe wie diese hat, so geht unbezweifelt hervor, dass sie zu jener Reihefolge gehört, und dass alle erst unter der Regierung jenes Papstes nach Rom gelangten. Die Composition dieser Darstellung ist nicht ausgezeichnet, sondern etwas zerstreut und ohne Zusammenhang in den Linien, gehört aber einem Schüler Rafael's an. Unten in der Arabeske ist eine Tafel mit folgender Angabe eingewoben: PIVS. SEXTVS. PONT. MAX. RESTIT. CVR. ANNO. PONT. SVI. XII. (1786), und in dem obern Rand und neben sieht man viermal dessen Wappen. Nach dieser Notiz dürfte anzunehmen sein, dass unter Pius VI überhaupt die Tapeten wiederhergestellt worden sind.

P. Marchetti in Rom beabsichtigte sämmtliche Tapeten in Umrissen und etwas schattirt herauszugeben und hatte schon durch *Dellarocca* 1827 die Heilung des Lahmen, durch *Banzo* 1833 die Anbetung der Könige und durch *Persichini* 1833 die Darbringung im Tempel radiren lassen. Indessen habe ich vom weitern Fortgang des Werkes nichts erfahren. In London erschien 1838 „The book of the Cartoons", welches 20 Stiche von *Sommerau* nebst erklärendem Text von Cattermole in 8. enthält.

Tapeten mit Kinderspielen.

Öfters werden dem Rafael fünf Tapeten mit Kinderspielen zugeschrieben, da der Meister mit dem Würfel sie als Erfindungen desselben gestochen hat. Vasari im Leben des Giovanni da Udine IX p. 33 schreibt dagegen vier derselben dem letztern zu, indem er sagt: „Dipinse Gio-

vanni i Cartoni di quelle spalliere e panni da Camere, che poi furono tessuti di seta e d'oro in Fiandra; nei quali sono certi putti che scherzano intorno a varj festoni adorni dell' imprese di Papa Leone, e di diverse animali ritratti dal naturale; i quali panni, che sono cosa rarissima, sono ancora oggi in palazzo." Irrig sagt Taja, dass Perino del Vaga die Cartons zu diesen Tapeten nach Zeichnungen Rafael's gemacht habe. Es sind folgende, von denen die vier ersten Frucht- und Blumengewinde enthalten.

a. Ein gekrönter Amorin, der Zepter und Schlüssel hält und dem zwei andere Amorine Schüsseln mit Goldstücken darreichen. In einem goldnen Feld sieht man einen Löwen in Anspielung auf Leo X und auf der Guirlande sitzt ein Adler und ein Phönix.

b. Ein Amorin reitet auf einem Strauss, den ein zweiter am Fusse hält; ein dritter zieht Federn aus seinem Schweif und schmückt seinen Kopf damit.

c. Ein Affe hat ein Wickelkind entwendet, welches zwei Amorine durch List wieder zu erhalten streben.

d. Ein Amorin ringt mit einem Knaben, auf welche zwei Amorinnen mit Pfeil und Bogen schlagen [1].

Kupferstiche: Vom *Meister des Würfels.* Bartsch XV p. 208. N. 32—35. Die Platten kamen an Barlachi, dann

1) Bei den Brüdern *Woodburn* in London sah ich vier Zeichnungen von *Giovanni da Udine* gleichfalls mit Kinderspielen und in derselben Grösse wie obige Kupferstiche; wahrscheinlich Entwürfe, die bestimmt waren als Tapeten ausgeführt zu werden, oder vielleicht selbst als solche vorhanden sind. Die mit der Feder gezeichneten Entwürfe, mit Bister schattirt und markig mit Weiss gehöht, enthalten folgende Gegenstände:

f. Drei Knaben halten eine Kugel, auf welcher mehrere Vögel im Kampf begriffen sind.

g. Drei Knaben, von denen der eine Früchte an einem Baume pflückt, ein anderer läuft mit einem Spielzeug.

h. Ein Knabe erschreckt zwei andere durch eine Fledermaus, die er ausgebreitet an den Flügeln hält; einer der Knaben ist zur Erde gefallen.

i. Vier Knaben sind um einen Fruchtbaum beschäftigt. In dieser Zeichnung sind die Knaben etwas kleiner im Verhältniss gehalten, als in den erstern.

an Ant. Lafrerij, zuletzt 1655 an J. J. Rossi. — Landon N. 135 — 138.

e. Acht Amorine spielen zusammen in einem Walde. Diese Composition ist von einer solchen Schönheit, die Motive sind so lebendig und wahr, dass man sie wohl unbedenklich dem Rafael selbst zuschreiben darf. Auch weicht sie in der Disposition von den vier erstern ab und gehört vielleicht gar nicht in ihre Folge. Dass aber eine Tapete nach ihr gewirkt wurde, bezeugt die Angabe auf dem Kupferstich.

Kupferstiche: *Meister des Würfels.* Bartsch XV p. 206. N. 30. — Copie von der Gegenseite F. H (*Friedr. Hulsius*). Landon N. 134.

Wiederholungen der Rafaelischen Tapeten.

Es ist natürlich, dass bei dem grossen Aufsehen, welches die Tapeten nach den Cartons von Rafael bei ihrer Ankunft in Rom erregt haben, viele Fürsten dergleichen zu besitzen wünschten; auch treffen wir deren jetzt noch mehrere in verschiedenen Ländern. Öfters ist angegeben worden, dass sie Geschenke von Leo X an befreundete Mächte gewesen seien, was aber nur von wenigen der Fall sein kann, da die zuerst gewirkten Tapeten erst gegen Ende des Jahrs 1519 in Rom anlangten und der Papst zwei Jahre darauf starb; in den zwei Jahren war es aber nicht möglich, dass in der Fabrik so schnell die vielen andern Exemplare konnten ausgeführt werden. Wollte man nun auch annehmen und fänden sich Documente dafür vor, Leo X habe sie zu solcher Absicht bestellt, so konnten die beabsichtigten Geschenke doch grösstentheils nicht früher als unter Clemens VII zu ihrer Bestimmung gelangen. Unter solchen Umständen ist die von W. Gunn (Cartonensia p. 40) gegebene Nachricht, dass Leo X fünf solcher Tapeten an den 1519 verstorbenen Kaiser Maximilian nach Wien gesendet habe, sehr unwahrscheinlich, daher ich sie auf sich beruhen lasse und mich auf das beschränke, was ich mit Sicherheit anzugeben vermag.

In *Mantua* befanden sich in der Kirche S. Barbara zehn Tapeten, welche nach den dortigen Localschriftstellern, als Bettelini (Lettere Mantuane) und Cadioli (Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Mantua), in der von dem Herzog Federico in der Vorstadt S. Giorgio errichteten Fabrik sind gewoben worden. Bei Erneuerung besagter Kirche im Jahr 1783 kamen sie aber in den jetzigen kaiserlichen Palast, wo sie mit niederländischen Tapeten, Jagden vorstellend, in die Zimmer der Arazzi aufgehängt wurden. Es sind neun aus der Apostelgeschichte; statt der schmalen Tapete des Paulus im Gefängniss, ist hier die mit dem in den Limbus steigenden Christus. Diese Tapete hat unten eine sockelartige Verzierung mit allegorischen Figuren, die nach einer Zeichnung des Giulio Romano ausgeführt scheint. Die Schlüsselübergabe, die Bekehrung Pauli und Paulus in Athen begrenzen auf beiden Seiten pilasterartige Arabesken, immer zwei gleiche zu jeder Seite, von denen zwei den Rafaelischen nachgebildet sind, auf welchen sich die Parzen und die theologischen Tugenden befinden; die dritte hat deren, welche von der Erfindung eines Schülers von Giulio Romano zu sein scheinen, und zeigen vier allegorische Figuren: die Musik, die Geometrie, die Weltkunde und die Arithmetik. Die Darstellung der Heilung des Lahmen hat zu den Seiten die Arabeske mit den vier Lebensaltern und den Tagszeiten, das Opfer in Lystra, die Arabeske mit dem Hercules, welcher dem Atlas die Himmelskugel trägt, und eine von der Erfindung eines Schülers des Giulio Romano, mit den Thaten des Hercules. Endlich hat die mit dem Tod des Ananias eine Einfassung mit verschiedenen Göttern. Die Tapeten sind weit besser erhalten als die im Vatican, waren aber ursprünglich nicht so prachtvoll, da sie nicht mit Gold durchwirkt sind.

Auch zu *Urbino* war, wie Pungileoni p. 173 versichert und später genauer anzugeben verspricht, ein guter Teppichwirker (Arazzista) aus Mailand, den der Herzog Francesco Maria noch zu den Zeiten Rafael's reichlich belohnt habe. Vielleicht kamen aus dieser Fabrik die Tape-

ten, welche sich einstens in Loreto sollen befunden haben. Nach Gunn p. 200 waren es deren sechse, dieselben Compositionen wie die Cartons in Hampton-Court, mit Ausnahme der Darstellung des Todes des Ananias.

In England gibt es mehrere Exemplare der Tapeten aus der Apostelgeschichte, die zum grössten Theil im Lande selbst gewirkt wurden, indem gegen Ende der Regierung Heinrich VIII die Kunst der Tapetenwirkerei durch William Sheldon dorthin ist gebracht worden. König Jacob I liess zu Mortlake in Surrey eine Fabrik durch Sir Francis Crane erbauen, und dem Maler Cleen oder Cleyn aus Rostock, der in Rom studirt hatte, ward die Aufsicht der Ausführung der Tapeten übergeben. Dass unter Karl I nach den von ihm erworbenen Cartons Tapeten daselbst gewirkt wurden, habe ich schon durch die Angabe des van der Doort, des Aufsehers der königlichen Kunstsammlungen, erwiesen. Es scheint aber, dass schon viel früher und zwar ein vollständiges Exemplar der Tapeten nach den Cartons von Rafael nach England kam, indem Peachem (Complete Gentleman. London 1634. 4. p. 137) berichtet, dass ehedem eine solche Reihefolge in Banqueting Hall, zu Whitehall, aufgehängt war; nach Einigen wären sie ein Geschenk von Leo X an Heinrich VIII, nach Andern aber habe sie der König von der Republik Venedig erstanden. Sicher sei es jedenfalls, dass jene Tapeten während der Regierung Heinrich's VIII nach England gekommen, und nach dem tragischen Ende Karl's I vom spanischen Gesandten in London Don Alonzo de Cardenas erstanden worden seien. Durch Mengs (Opere, Roma 1787 p. 191 u. 318) wissen wir, dass sie einer der Vorfahren des Herzogs von Alba in Madrid nebst einem Gemälde von Coreggio, der Erziehung des Amor, aus der Sammlung Karl I erstanden. Vor etwa 20 Jahren erkaufte sie Hr. Tupper aus dem Hause Alba und brachte sie nach London. Im Jahr 1824 wurden sie in der Egyptian Hall daselbst ausgestellt. Es sind neun Tapeten, sieben nach den Cartons in Hampton-Court, die Bekehrung Pauli und die Steinigung Stephani. Man wollte sie um hohen Preis an den König von England ver-

kaufen, da aber der Handel nicht zu Stande kam, sollen sie wieder auf den Continent zurückgewandert sein.

In Broughton-Hall, dem ehemaligen Sitze der Herzoge von Montague, jetzt dem Herzog von Buccleugh gehörig, befinden sich sieben Tapeten nach den Cartons in Hampton-Court; fünf darunter sind in derselben Grösse, zwei aber schmäler und nur Theile der Compositionen: In der Darstellung, wo Christus dem Apostel Petrus das Hirtenamt übergibt, sind nur drei Figuren, und im Tod des Ananias ist auch der Gegenstand geändert, indem statt Ananias dessen Frau todt zu Boden fällt. Die Ausführung der Tapeten ist nicht vorzüglich. Der Sage nach sind diese Teppiche ein Geschenk des Königs von England an den Herzog von Beaumont, als er aus Frankreich kam.

In Burleighhouse, dem Landsitz des Marquis von Exeter, befinden sich drei Tapeten aus derselben Folge.

Und in Abbey Forde in Devonshire, dem Landsitze des Hrn. Gwynn, sieht man vier Stücke und ein halbes. Nämlich die Übergabe der Schlüssel, den wundervollen Fischzug, die Heilung des Lahmen, Paulus und Barnabas in Lystra und die halbe Tapete mit dem Tod des Ananias [1]).

In Dresden bewahrt man sechs Tapeten derselben Folge, welche man durch folgende Veranlassung wieder auffand: Der Cardinal Albani hatte dem Maler Casanova in Rom gesagt, dass nach einem Document in Rom sich in Dresden sieben Tapeten nach den Cartons von Rafael befinden müssten, welche Leo X für den Kurfürsten von Sachsen in Arras habe weben lassen. In einer im Jahr 1814 in Dresden gehaltenen Vorlesung theilte Casanova diese Nachricht mit, worauf der Ober-Hofmarschall Baron von Raknitz nachsuchen liess und wirklich sechs der Tapeten aufgerollt in einem Dachzimmer des Palastes fand. Sie wurden nun sorgfältig gereinigt und aufgehängt. Die

1) Siehe W. Gunn Cartonensia p. 209—210, und das Berliner Museum, Blätter für bildende Kunst vom 21. Januar 1833.

siebente der Tapeten mit dem Tod des Ananias fand sich aber nicht vor.

In **Paris** muss sich auch ein Exemplar vorfinden, da Felibien (Entretiens etc. I p. 325) zehn Stücke aus der Apostelgeschichte nach Rafael's Compositionen erwähnt; vielleicht sind es dieselben, welche der am 19. December 1660 verstorbene Cardinal Mazarin dem König vermachte, wie dies aus dem Auszug des Testaments erhellt, welchen das „Itinerario, o sincero racconto del viaggio fatto da Alessandro Farnese Duca di Parma, „Venezia 1666 p. 30, wie folgt mittheilt: „Lascio al Re un belissimo fornimento di tapezzarie et tutti li quadri che sono nella libreria. — alla Principessa di Conté una bella tapezzeria disegno di Raffael.“ Da bekanntlich der Cardinal von den in England verkauften Kunstschätzen des unglücklichen Karl I mehrere Tapeten erstand, so dürften jene mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte auch daher stammen. Göthe sah sie in Strassburg bei Gelegenheit des feierlichen Empfangs der Königin Marie Antoinette auf dem Boden Frankreichs, wie er im zweiten Theil „Aus meinem Leben“ S. 236 berichtet. Mir sind sie während meines Aufenthalts in Paris nicht zu Gesicht gekommen, obgleich Ausschmückungen mit Teppichen öfters stattfanden, und auch ich Göthe's Entrüstung über den Mangel an Sinn fürs Passende auf ähnliche Weise empfand, als man zu Napoleon's Zeit an den Eingängen von Notre Dame Tapeten mit den Rafaelischen Compositionen von Amor und Psyche aufhängte!

Das Badezimmer für den Cardinal da Bibiena,
im Vaticanischen Palast.

Dass Bernardo da Bibiena, Cardinal von S. Maria in Portico, als Geheimschreiber des Papstes eine Wohnung im Vatican inne hatte, ersehen wir aus einem Brief Leo's X an den Cardinal, welcher sich unter denen des Pietro Bembo in lateinischer Sprache geschriebenen Lib. 13 befindet, darin heisst es: „dabimus operam, ut quae prior nostrarum aedium pars vacua erit, tua sit.“ Und Paris de Grassi

berichtet, dass, da der Cardinal kein Haus besessen, er im päpstlichen Palast gestorben sei: „1520. Hic die Veneris Novembris IX cum in Palatio Papae mortuus sit, nec habeat propriam domum ad quam possit deferri, mendicavimus domum in Burgo veteri Sitino, ubi olim Cardinalis de Aracaeli habitavit etc." Diese Zimmer, welche jetzt von einem päpstlichen Diener bewohnt werden, befinden sich im obern Stockwerk über den Loggien Rafael's. Die Badekammer, von etwa zehn Fuss im Quadrat, wird unbegreiflicher Weise öfters „Il retiro di Giulio II" genannt, obgleich dieser Theil des Vatican erst nach dessen Tod erbaut wurde, die Eingangsthüre selbst die Inschrift: LEO. X. PONT. MAX. trägt. Schon wurde im ersten Theil S. 285 der Brief des Pietro Bembo an den Cardinal da Bibiena vom 19. April 1516 mitgetheilt, in welchem er diesen im Namen Rafael's bittet die weitere Beschreibung der Gegenstände für sein Badezimmer einzusenden, indem die früher angegebenen schon in derselben Woche ausgeführt werden sollten [1]. Das Badezimmer ist ganz im antiken Geschmack ausgeschmückt, und enthält auf dunkel-rothbraunem Grund, mit leichten architektonischen Einfassungen und Grottesken, sieben Hauptbilder mit mythologischen Darstellungen, immer zwei auf jeder Wand, und in der Mitte eine Nische von weissem Marmor oder das Fenster, welches die Aussicht nach dem Hof der Papageien und der Peterskuppel hat. (Das achte Feld nimmt die Eingangsthüre ein.) Unter jedem Bild, im Sockel sind eben so viele siegreiche Amorine dargestellt, und an der Decke des Kreuzgewölbes 21 kleine und ganz kleine Felder von verschiedenen Farben, mit goldenen Stäben eingefasst. Unter diesen befinden sich vier mit Amorinen, von denen der eine steht, der

1) Es ist hier ein Versehen in den Lettere pittoriche V p. 206. N. LVII zu berichtigen, da es auch in andere Werke übergegangen ist und unsern Gegenstand insbesondere angeht; nämlich dass der Cardinal von S. Maria in Portico nicht Marco Cornaro aus Venedig, sondern Bernardo Divizio da Bibiena war, wie dieses in vielen Büchern und auch in Ang. Maria Bandini's Memorie per la vita del Cardinale Divizj, Livorno 1758, kann ersehen werden.

andere sitzt, der dritte liegt und der vierte mit einem Satyr ringend spielt. Das achteckige Mittelfeld zeigt auf Goldgrund eine Landschaft, in der einige Bäume und zwei Figuren; vier dasselbe umgebende kleine Felder enthalten Figuren auf antiken Wagen, die mit rennenden Pferden oder Stieren bespannt sind; und acht oblonge Feldchen Thiergestalten, z. B. einen Löwen und eine Harpye, die einen Schwan zerreisst. In einem der vier länglichen Eckfelder erkennt man noch eine halbe Figur, die andern Bildchen sind erloschen, wie denn überhaupt alle mehr oder weniger beschädigt, öfters muthwilliger Weise verstümmelt sind. Die sieben grösseren Wandbildchen enthalten folgende Gegenstände mit etwa 15 Zoll grossen Figuren sorgfältig in Fresco von guten Schülern Rafael's gemalt.

214. Die Geburt der Venus.

Frescobild. Hoch 24″ br. 15″.

Aphrodite Anadyomene entsteht aus dem Schaum des Meeres; sie ist fast vom Rücken gesehen, steigt mit dem linken Fuss auf eine schwimmende Muschel, und sieht erstaunt umher in das weite Element, ihre langen Haare mit der Linken fassend. Oben in Wolken sieht man, wie Kronos den Uranus mit einer Sichel entmannt, damit kein Sprössling mehr von ihm zu erwarten sei, die Erde nicht wieder der rohen Gewalt von Titanen anheimfalle. In der Figur der Venus hat Rafael alle Reize der Zeichnung eines jugendlichen weiblichen Körpers zu entfalten gesucht und dem Ausdruck und der Stellung eine Unbefangenheit gegeben, die eine noch unschuldige Jugend vortrefflich bezeichnet.

Kupferstiche: *Marco da Ravenna*, Bartsch XIV N. 323.— *Piroli* in Umriss. kl. fol. — *Mich. Ang. Maestri.* fol. und colorirt. — Der Inspector Frenzel, im Catalog der Kupferstiche des Grafen Sternberg - Manderscheid, Dresden 1836, erwähnt unter N. 2884 einen Stich, den er von *Marc Antonio* glaubt und der in der Ecke links mit dessen Täfelchen bezeichnet ist. Dieses Blatt sei eine grosse Seltenheit. — Landon N. 177.

215. Venus und Amor auf Delphinen reitend.

Venus, nach Andern Tethys oder auch Galathea sitzt auf einer Art Delphin oder Meerungeheuer, ist vom Rücken gesehen und wendet den Kopf nach aussen. Links neben ihr reitet ein Knabe, oder Amor auf einem andern Delphin, indem er ihn mit einem Stabe antreibt. Den Hintergrund bilden Meeresufer. Das Dahinfahren auf dem schäumenden Meer und die lebendigen Bewegungen der schönen Gestalten sind von ausserordentlichem Reize.

Kupferstiche: *Marco da Ravenna.* Bartsch XIV N. 324, wo auch die Angabe einer Copie. — Eine andere in *Marc Antonio's Manier* gibt Bartsch nicht an. Heinecke dictionnaire des Artistes I p. 351. N. 15, und Frenzel Catalog der Samml. von Sternberg N. 2880. — *Piroli.* kl. fol. — *M. A. Maestri* und colorirt. fol. — Landon N. 176.

216. Venus klagt dem Amor ihre Wunde.

Venus unter einem Baume sitzend, stützt sich mit dem rechten Arm auf den links neben ihr stehenden Amor und legt die Hand mit schmerzhafter Geberde auf eine Wunde an der Brust. Amor mit überschlagenen Beinen hält Pfeil und Bogen und scheint wenig auf die Klagen der Venus zu hören. Das Unbefangene in der Darstellung wird durch die Schönheit der Composition noch überaus erhöht. Das Bild hat sehr gelitten.

Kupferstiche: *Agostino Veneziano* 1516. Bartsch XIV N. 286, wo auch die Angabe einer Copie, den Grund bildet hier ein Zimmer statt der Landschaft. — *Ang. Campanella* für die Schola Italiana. Roma 1773 und 1806. — *Piroli* im Umriss. kl. fol. — *Mich. Ang. Maestri*, colorirt. fol. — *L. Pizzi*, Punctirmanier in Oval. fol. — Landon N. 172.

Eine Zeichnung in Rothstein war in den Sammlungen Crozat, 1765 Isaac Walraven, 1778 A. Rutgers, 1800 Ploos van Amstel und ist wohl dieselbe, welche sich nun in der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien befindet. Verz. N. 221. Gest. von *B. Picart* N. 4 in seinen Impostures innocentes. kl. fol. — Copie von Balzer. 4. — *Ferd. Ruschweyh* 1806. fol. —

217. Jupiter und Antiope.

Auch Pan und Syrinx genannt. Die Nymphe sitzt im Schatten unter Bäumen, hat sich in einem klaren vor ihr fliessenden Wasser gewaschen und ist beschäftigt ihre langen Haare zu kämmen. Ihren Kopf wendet sie rasch nach der linken Seite, wo Pan hinter dem Gebüsche sie belauscht. Diese Darstellung, welche ins Üppige übergeht, scheint, nach der geringern Schönheit in den Linien und dem Charakter der Zeichnung zu urtheilen, eine Erfindung des Giulio Romano. Das Bild ist bis auf kleine Beschädigungen wohl erhalten.

Kupferstiche: *Marc Antonio*, Bartsch XIV N. 325, wo auch die Angabe einer vorzüglichen Copie. — *Ang. Campanella* für die Schola Italiana. Roma 1773 und 1806. — *Piroli*, Umriss. kl. fol. — *J. C. de Meulemestre.* fol. — *Mich. Ang. Maestri*, colorirt. fol. — Landon N. 175.

218. Venus zieht sich einen Dorn aus dem Fuss.

Venus sitzt unter einem Baume, links gewendet und zieht sich einen Dorn aus dem rechten Fuss. Durch das dabei verspritzte Blut färbte sie die weissen Rosen und gab ihnen die rothe Farbe. Hinter ihr sitzt eine Taube. Dieses fünfte hier angegebene Bild ist im Badezimmer herausgenommen, die Füllung neu beworfen, daher ich nur vermuthungsweise diesen Gegenstand hier bezeichne, indem er sich in der Villa Palatina befindet. Die Composition ist übrigens von der grössten Schönheit und sicherlich von Rafael.

Kupferstiche: *Marco da Ravenna*, aber mit einer Dürerischen Landschaft und mit Hinzufügung eines Kaninchens, das bei der Venus sitzt. Bartsch XIV N. 321, wo auch die Angabe einer Copie. — *Piroli* Umriss. kl. fol. — Nach einem schönen Ölgemälde in der *Sammlung zu Mannheim*; Venus zieht aber hier eine Sandale an, gest. von *Pierre Audouin.* gr. fol. — Landon N. 171. — Benutzung obiger Composition von einem alten Italiener: Venus sitzt rechts gewendet in einem Zimmer auf Leinzeug und trocknet sich den linken Fuss ab; bei ihr steht eine Schüssel mit Wasser. Hinter ihr ein Bett, dessen

Vorhang ein Amor fasst. Rechts eine Vase. Links ein Fenster mit runden Scheiben. 8.

219. Venus und Adonis.

Auch Ariadne und Bacchus und Angelica und Medor genannt. Der mit Laub gekrönte Jüngling sitzt unter Bäumen und liebkost seine Geliebte, welche zu seinen Füssen niedergelassen, mit dem Kopf in seinem Schoose liegt. Diese Composition ist von des Giulio Romano Erfindung. Die Originalzeichnung von ihm besitzt die Sammlung des *Erzh. Karl* in Wien. Verz. N. 222.

Kupferstiche: *Marc Antonio* und *Agostino Veneziano*, Bartsch XIV N. 484 u. 485, wo auch die Angabe einer Copie. — *Piroli* Umriss. kl. fol. — *Mich. Ang. Maestri* colorirt. fol. — Landon N. 173.

220. Vulcan und Pallas.

Diese Composition wird auch die Entstehung des Erechtheus genannt. Minerva ringt mit einem bärtigen Mann, oder sucht sich seiner zu entwehren. Sie steht rechts, er links; den Grund bildet eine Landschaft. Sowohl Composition als Zeichnung des Bildchens sind so schwach, dass sie nur von einem der weniger begabten Schüler Rafael's herrühren können.

Kufperstiche: *Piroli*, Umriss. kl. fol. — *Mich. Ang. Maestri*, colorirt. fol. — Landon N. 178

221. Sechs Amorine als Sieger.

In dem Badezimmer befanden sich deren ursprünglich sieben, einer unter jedem Hauptbilde; jetzt aber ist eins der Bildchen ganz erloschen, und auch die übrigen haben sehr gelitten. Die farbigen Figuren sind auf schwarzem Grund gemalt, sehr schön in den Umrissen, sonst aber in der Ausführung nur mittelmässig. Im Jahr 1802 erschienen die sechs Amorine in Paris nach Zeichnungen von Maestri farbig von Coqueret gedruckt mit folgenden Unterschriften: L'Amour noble — furieux — volage —

poëte — lent und vil. Landon in seinen Nouvelles des Arts 1802 p. 60 gibt an, dass sich die Malereien in dem sogenannten Bad der Livia auf dem Monte Palatino befänden, was nicht nur ganz ungegründet ist, sondern auch um so mehr auffällt, als sich daselbst gar keine gemalten Figuren, Amorine darstellend, vorfinden; eben so wenig kenne ich überhaupt antike Vorbilder, denen Rafael bei diesen Compositionen könnte gefolgt sein; vielmehr weht durch sie alle Rafaelischer Schönheitssinn auf die anmuthigste Weise und wie wir ihn selbst bei den Antiken nur selten vorfinden. Unsere Bilder beziehen sich auf Amor's Herrschaft, wie in den höhern Wesen, so auch in den Geschöpfen niederer Organisationen. Die uns erhaltenen sechs Darstellungen sind folgende: 1) Amor, auf einem muschelartigen Wagen stehend, hält in der Rechten einen Pfeil und in der Linken die Zügel, an die ein paar Schmetterlinge gespannt sind. — 2) Amor, auf einem Flosse stehend, stösst den Dreizack nach zwei vorgespannten Delphinen. — 3) Amor in einem Rennwagen schwingt ein Rohr nach ein paar Schwänen. — 4) Amor, auf dem Wasser in einer geöffneten Muschel fahrend, treibt mit einem Wurfspiess die zwei Schildkröten an, welche er am Zügel hält. — 5) Amor, in einem Büdchen mit Rollen versehen stehend, zügelt ein paar Schlangen, indem er sie mit einem Palmzweig, dem Friedenssymbol, beherrscht. — 6) Amor steht auf einem Gestelle mit einem Sitz und hält die Zügel zweier Schnecken, die langsam ihre Bahn verfolgen.

Kupferstiche: Nach Zeichnungen von *Maestri* und färbig von Coqueret gedruckt, Paris 1802. quer fol. — Radirt und colorirt von *Mich. Ang. Maestri* in Rom. quer fol. — Von demselben auch in uncolorirten Radirungen mit einem Titelblatt, worauf die Angabe, wo sich die Malereien befinden und Dedication an den Cardinal Leonardo Antonelli. — *Piroli* in Umrissen chez Piranesi à Paris 1802. quer fol. — *Chapuy.* quer fol. — Landon N. 179 — 181.

222. Cupido und Pan.

Der bocksfüssige Gott ringt scherzend mit dem lieblichen Knaben, der seinen Köcher mit Pfeilen an einen bei

ihnen stehenden Baum gehängt hat. Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft mit einigen Häusern. Diese Darstellung ist die einzige noch deutlich erkennbare von den vier grössern Bildern an der Decke, welche durch Rauch und Feuchtigkeit sehr gelitten haben.

Kupferstiche: *Piroli*, Umriss. kl. fol. — Landon N. 174.

Loggia der Villa Palatina.

Obgleich Rafael an der Ausführung der Malereien in dieser auf den Kaiserpalästen gelegenen Villa keinen directen Antheil hatte, so müssen sie doch erwähnt werden, da die fünf grossen Wandbilder Compositionen entnommen sind, welche sich in eben beschriebenem Badezimmer befinden. Ursprünglich war diese Villa viel kleiner und hatte eine durch drei ionische Säulen getragene Halle oder Loggia, die aber jetzt durch einen Anbau sich im Hintergrund eines geräumigen Saales befindet. In der Mitte des bemalten Gewölbes der Loggia sieht man das Wappen der Duchi Mattei, so dass es scheint, jene Familie war im Besitz der Villa, als Giulio Romano sie ausgemalt. Später führte sie die Namen Villa Spada, Magnani, de Brunati und Colocci; vom Abbé Rancureuil, einem Franzosen, der im Garten Nachgrabungen nach antiken Werken mit einigem Erfolg gemacht, erstand sie der jetzige Besitzer, Hr. Charles Mills, ein Engländer.

Der weisse Grund des Gewölbes der Decke ist reich mit leichten Grottesken, kleinen Darstellungen und Figürchen ausgeschmückt und vortrefflich erhalten, während die Wandbilder so stark übermalt sind, dass die ursprüngliche Ausführung nicht mehr beurtheilt werden kann; in der Malerei der Decke aber erkennt man aufs bestimmteste die Hand des Giulio Romano, und da uns ausserdem von dem grossen Bild der Venus mit Adonis ein Stück des Cartons in der Sammlung des Erzherzog Karl in Wien erhalten ist

(Siehe Verz. N. 222), das unbezweifelt von jenem grossen Schüler Rafael's herrührt, so glaube ich mit Gewissheit angeben zu dürfen, dass die Loggia durch ihn, wahrscheinlich bald nach dem Hinscheiden Rafael's, ausgemalt wurde. Die Rückwand enthält drei, die rechte Seitenwand zwei grosse Felder mit lebensgrossen Figuren. Es sind folgende Darstellungen:

a. Venus und Amor auf Delphinen durchziehen die Wogen des Meers. Composition von Rafael. Siehe N. 215.

b. Venus zeigt dem bei ihr stehenden Amor ihre Wunde an der Brust. Composition von Rafael. Siehe N. 216.

c. Venus zieht sich einen Dorn aus dem Fuss. Composition von Rafael. Siehe N. 218.

d. Venus verweilt bei Adonis. Composition von Giulio Romano. Siehe N. 219.

e. Jupiter und Antiope, oder Pan und Syrinx. Composition von Giulio Romano. Siehe N. 217.

Über einem sechsten, nicht bemalten Felde links, sieht man oben, in der durch das Kappengewölb gebildeten Lunette die Entmannung des Uranus durch Kronos; eine Darstellung, welche zur Geburt der Venus N. 214 gehört. Sodann über einer der Eingangsthüren Amor, der einen Pfeil abdrückt, in der Art des Zucchero gemalt, und über der andern Thüre eine Landschaft mit drei schlafenden Nymphen, denen sich ein Faun nähert.

Die Decke des Gewölbes enthält in der Mitte ein Rund mit dem Wappen der Herzoge Mattei, sodann zu den Seiten zwei lange schmale Felder: in dem einen sieht man Hercules nebst drei weiblichen Figuren vor Jupiter auf dem Throne, wahrscheinlich des Hercules Vermählung mit Hebe im Beisein der Juno vorstellend. Das andere Feld zeigt fünf weibliche Figuren, von denen die mittlere, Mnemosyne, die Bildnerin des menschlichen Verstandes und des Gedächtnisses, den Pfeil des bei ihr stehenden Amor auf dessen Stirne hält. Die vier Figuren zu den Seiten stellen eben so viele Musen, Töchter der Mnemosyne, dar. Links spielt eine die Bratsche, die andere das Tamburin, rechts hält eine mit aufgehobenem Arm eine Pergament-

rolle, die vierte eine Maske. Von letzterer Darstellung gibt es eine Radirung von *G. Audran*, und eine kleinere von *Pietro Santi Bartoli*, Gegenseite, quer fol. Landon N. 212. — Ferner sind an der Decke in verschiedenen kleinen Feldern fantastische Seeungeheuer im Kampf mit Amorinen dargestellt; in zwölf runden Feldern die Himmelszeichen, und in acht Zwickeln Apollo mit sieben Musen.

Villa Rafaele.

Ich habe schon im ersten Theil S. 287 die Gründe angegeben, weswegen ich diese Villa weder von Rafael je besessen, noch bewohnt glaube; sie trägt indessen jetzt allgemein seinen Namen, da es dem Menschen angeboren scheint einer jeden schönen Erscheinung berühmte Namen anzuhängen, wenn sich nur der leiseste Grund dafür auffinden lässt. Es ist mir nicht gelungen zu erfahren, wer die ältesten Besitzer der Villa waren; vom Marchese Olgiati erstand sie im Jahr 1785 der Cardinal Giuseppe Doria, dann kam sie an den Advocaten Nelli, jetzt gehört sie zum Park des Prinzen Borghese. Die Vorhalle sowohl als die drei Zimmer des untern Stocks sind alle in Fresco ausgemalt; allein erstere und zwei der Zimmer erhielten ihre Ausschmückung erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Malereien in der Loggia nähern sich noch in Etwas der Art und Weise der Schule Rafael's. Das vordere Zimmer aber, mit Grottesken, Genien, Landschaften und Caryatiden ausgeschmückt, zeigt die Manier des Cherubin Alberti, und das zweite Gemach, auf ähnliche Weise verziert, die des Zucchero. Nur das dritte kleinere Gemach erfreut durch Malereien aus der goldenen Zeit der römischen Malerschule; und sind sie auch nicht durch Rafael selbst ausgeführt, so ist doch ein Bild nach einer der anmuthvollsten Compositionen von ihm durch einen seiner talentvollsten Schüler gemalt, und ein zweites nach einer Zeichnung von Michel Angelo. Überhaupt ist das Ganze in jener heitern und schön geordneten Weise gehalten, die leider aus der Sucht nach Neuem und durch den schnellen Sittenverfall sehr bald zur ausschweifendsten Manier überging.

Die Wände des gewölbten Zimmers sind durch männliche Hermen in verschiedene Felder getheilt, welche auf weissem Grund grotteskenartige Ornamente und kleine Figuren zeigen. Im mittleren Feld befindet sich immer in einer Art leicht gebauter Tempel das Bild der Diana von Ephesus. Geflügelte Genien treiben hier im Schutz der Mutter Natur ihr Spiel mit kleinen Reitern, welche die von jenen dargereichten langen Wimpeln zu erhaschen streben. In den Seitenbildern sieht man immer einen stolz auf dem Wasser einherziehenden Schwan und auf der umgebenden Grotteske ein paar Satyrn, welche fröhlich und voll Übermuth die Becken schlagen. Laubgewinde umgrenzen die Felder des Kreuzgewölbes, in welchen gleichfalls Genien und Knaben auf den leichten Ornamenten scherzend spielen. Auf den zwei schmälern Feldern über den Fenstern sieht man die Figuren des Mercur und der Minerva, woraus man schliessen könnte, ein die Kunst liebender Kaufmann habe das Zimmer ausschmücken lassen. Auf den zwei Hauptfeldern der Decke sehen wir ausser ähnlichen Umgebungen immer zwei Medaillons mit jugendlichen Frauenbildnissen. Das eine ist unbekleidet, das zweite hat die Brust halb bedeckt, das dritte ist eine schöne Römerin in weissem Kleid mit rother Stickerei, das vierte, gleichfalls bekleidet, ist im Profil gesehen. Dass diese Portraite Freundinnen des ehemaligen Besitzers des Hauses darstellen, ist sehr wahrscheinlich, allein irrig werden sie die Geliebten Rafael's genannt und sind als solche von Godefroy und Aubert gestochen in dem „Recueil d'estampes gravées d'après des peintures antiques, italiennes par A. B. Desnoyers dessinées en 1818 et 1819. Paris 1821." Zwar befindet sich unter den acht weiblichen Bildnissen dieser Sammlung auch das der Geliebten Rafael's im Palast Barberini, allein dieses mit noch drei andern sind den Frescobildern eines Zimmers der Villa Lante auf dem Janicolo entnommen, die bekanntlich Giulio Romano nach dem Tode Rafael's für Baldassare Turini erbaut und ausgeschmückt hat. Doch wir kommen wieder auf die Frescobilder unseres Zimmers zurück, um vor allen Dingen anzugeben, dass

die kleinen, schlanken, aber zierlichen und mit vieler Zartheit in Fresco behandelten Figuren ganz die Art und Weise des Perino del Vaga verrathen, und auch zwei der grössern Bilder nach Compositionen von Michel Angelo und Rafael von ihm ausgeführt scheinen, nämlich die allegorische Darstellung der Laster, welche nach der Scheibe schiessen, und die Hochzeit Alexander's mit Roxane. Dagegen ist das Mittelbild, die Hochzeit des Vertumnus mit Pomona darstellend, wahrscheinlich von einem Schüler Rafael's componirt, und zeigt eine von Perino del Vaga ganz verschiedene Behandlungsweise. Diese Darstellung wird auch öfters für Alexander und Roxane nach der Brautnacht erklärt, oder für das Fest der Flora, oder für Venus und Adonis. Bei ersterer Benennung folgte ich der Angabe eines Kupferstichs von einem Florentiner Goldschmied I F. 1542. Bartsch XV p. 502. Dieser hat übrigens die Zeichnung in die michelangeske Manier übertragen, daher man verleitet wurde die Erfindung dem Baccio Bandinelli zuzuschreiben, von dessen Manier das Bild aber nicht die geringste Spur zeigt.

Von der Composition des Michel Angelo, allgemein die Laster, welche nach der Scheibe schiessen, genannt, will ich hier nur angeben, dass die köstliche Originalzeichnung in Rothstein (hoch 8″ 9‴ br. 12″ 6‴) sich in der Sammlung des Königs von England befindet.

Kupferstiche: *Nic. Beatrizetto* mit der Inschrift: Mich. Ang. Bonaroti inv. — Diana Mantuana, angegeben im Catalog der Samml. des Herzogs von Buckingham. — F. Bartolozzi in Punctirmanier. — Nach dem Gemälde lith. von A. Maurin. Les vices assiégeant la vertu. Mich. Ang. inv. quer fol.

223. Alexander's Hochzeit mit Roxane.

Diese Composition haben wir hier allein näher zu betrachten, da sie von Rafael selbst herrührt. Roxane, jungfräulich verschämt, sitzt links auf dem Rand eines geräumigen Lagers, während ein Amorin ihren Schleier aufhebt und ein anderer die Sandale vom linken Fusse löst. Alexander, seiner Rüstung entkleidet, steht vom schalkhaften Knaben geführt, vor Roxane und reicht ihr eine Krone. He-

phästion, eine Fackel emporhaltend, und Hymen, auf die Schöne hindeutend, stehen hinten in der Mitte der schönen Gruppe. Rechts spielen indessen Amorine mit den Waffen des Helden, indem ihrer sechs einen siebenten auf seinem Schilde tragen und ein achter in dem Panzer auf der Erde herumrutscht. Schon habe ich angegeben, dass Rafael diese anmuthige Composition der Beschreibung eines Gemäldes von Aetion entnommen habe. Lucian in der Erzählung Herodot, oder Aetion überschrieben, berichtet nämlich, wie gleich jenem Historiker, durch sein nach den neun Musen genanntes Buch, auch Aetion durch sein Bild der Hochzeit Alexander's mit Roxane, bei den olympischen Spielen hohen Ruhm erlangt habe, und er sogleich den grössten Malern Griechenlands sei beigezählt worden. Die Vortrefflichkeit des Werks habe dem Künstler selbst eine solche Achtung erworben, dass Proxenides, damals Vorsitzer bei den olympischen Spielen, ihm seine Tochter zur Gattin gegeben. Auf diese Weise sei die dargestellte Hochzeit im Bilde eine Vorbedeutung worden der Hochzeit, die er als Preis desselben, selbst in seinem Hause feiern sollte. Die Beschreibung des Gemäldes, welches Lucian in Italien gesehen, ist solchen Inhalts, dass sie auch vollkommen auf die Rafaelische Composition passen würde. Die Ausführung des wohlerhaltenen Frescobildchens in der Villa ist mit der dem Perino del Vaga eigenthümlichen Zartheit behandelt. Diejenigen aber, welche sie dem Rafael selbst zuschreiben, dürften dessen markigeren Auftrag der Farbe und dessen gediegenere Zeichnung nicht gehörig studirt haben. Mit welcher Frische und welchem überlegenen Schönheitssinn übrigens Rafael diesen Gegenstand entwarf, davon zeigt die entzückend schöne Zeichnung in Rothstein, mit unbekleideten Figuren, die sich in der Sammlung des Erzherzog Karl in Wien befindet. (Verz. N. 228.)

Gest. von *Nic. Cochin* fürs Cabinet Crozat. Gegenseite. — Vorzüglich lith. von J. Pilizotti.

Zeichnungen mit bekleideten Figuren sind im Nachlass *Lawrence* N. 407 und in der *Pariser Sammlung*. N. 486. Gest. von *Jacopo Caraglio*. Gegenseite, Bartsch XV p. 95. N. 62.

Copie, Gegenseite, Roxane links. Unten: Ecco Rossane . . . ardore. In der Art des *Meisters mit dem Würfel.* quer fol. — Holzschnitt in Helldunkel von *Ant. da Trenta.* quer fol. — *Graf von Caylus*, mit Tonplatte von *Lesueur.* quer fol. fürs Cabinet Crozat N. 36.

Kupferstiche nach dem Gemälde: *Giovanni Volpato* 1772, für die Schola Italiana von Hamilton Roma 1773. quer fol. — Landon N. 306. — Nach einer Anzeige im Giornale delle belle Arti. Roma 1785 p. 13 beabsichtigte *Francesco Saverio Gonzales* nach seinen Zeichnungen alle Bilder des Zimmers in zwei grossen und fünf kleinen Blättern zu stechen und im Verlag von Bouchard und Gravier al Corso herauszugeben. Nach einer gefälligen Mittheilung des Hrn. Geheimen Raths Sotzmann in Berlin erschienen 3 Kupferstiche nach den Hauptbildern colorirt und in Gouache vollendet, zur Zeit als die Villa dem Cardinal Giuseppe Doria gehörte. Wahrscheinlich sind dieses Exemplare aus oben erwähntem Werke, von dem mir nie ein Blatt zu Gesicht gekommen ist. — In Umriss gestochen von *J. G. A. Frenzel*, Dresden 1823. 2 Blätter Verzierungen und 3 Blätter nach den Hauptbildern, nebst der Ansicht der Villa. — 2 weibliche Köpfe in Medaillon gest. von *Paolo Fidanza* N. 35 und 36, in seinen Têtes choisies de personnages illustres etc. Rome 1785. — Die vier weiblichen Köpfe im Werk von *A. B. Desnoyers* wurden schon oben erwähnt.

Eine manierirte Benutzung der Composition von Alexander und Roxane zeigt der Stich von *Charles Metz* nach einer Zeichnung in gross quer fol. — Auch A. Coypel benutzte die Composition zum Carton einer Tapete und stutzte sie nach dem manierirten, hoffärtigen Geschmack seiner Zeit zu. Gest. von *F. La Cave.* grosses Blatt.

224. Bildniss des Antonio Tebaldeo.

Geb. zu Ferrara 1463 † 1537.

Pietro Bembo schrieb in einem Brief vom 19. April 1516 an den Cardinal von S. Maria in Portico (Bernardo da Bibiena): „Rafael hat unsern Freund Tebaldeo mit solcher Wahrheit gemalt, dass er nicht so sehr sich selbst ähnlich ist, als dieses Bildniss ihm gleicht. Was mich anbelangt, so habe ich nie eine so treffende Ähnlichkeit gesehen etc.“ (Siehe Lettere di Pietro Bembo, Lib. II p. 17,

oder Lettere pittoriche V p. 134.) Dieses ist die einzige Nachricht über ein nun verschollenes Portrait. Dass Rafael schon einmal des Tebaldeo Bildniss, und zwar in Fresco im Parnass gemalt hatte, bezeugt Vasari; allein auch dieses ist so gut wie verloren, da wir nicht mehr wissen, welcher der verschiedenen Dichter in jenem Gemälde damit gemeint ist. Allein es ist wahrscheinlich, da Tebaldeo im Jahr 1516 im 53. Jahr seines Alters stand, dass das Bildniss eines Dichters mittleren Alters im Parnass hinter Horaz, welches Fidanza in seiner Sammlung unter N. XXIV als Jacopo Sanazzaro bezeichnete, vielmehr unsern Tebaldeo vorstellt.

Durch die Bestimmung des Alters, in welchem Rafael den Tebaldeo gemalt, wird auch die Angabe bei Longhena p. 241 und 638 widerlegt, nach welcher er des Dichters Portrait in dem Bilde zu finden glaubte, welches sich im Nachlass des Professors Scarpa zu Pavia, jetzt bei dessen Bruder, Hrn. Michele Scarpa in dem Burgflecken La Motta, zwischen Treviso und Udine gelegen, befindet. Dieses zeigt einen Mann von etwa 35 Jahren, er ist etwas rechts gewendet, hat einen kurzen Bart, bis auf die Schultern herabfallende Haare, die ein geschlitztes Barett bedeckt. In der rechten Hand hält er eine Papierrolle, die Linke legt er auf eine Brustlehne, an der er steht. Ein weisses Hemd bedeckt die Brust, und über dem Leibrock trägt er ein weites schwarzes Kleid, mit braunem Pelz besetzt. Den Hintergrund bildet eine Wand, mit einer Aussicht rechts ins Freie, wo man einige Gebäude nahe bei einer Brücke sieht. Dieses schöne Portrait von Rafael's Hand und aus seiner römischen Zeit hat leider gelitten und ist stark übermalt; indessen sieht man doch, dass Kopf und Hände vortrefflich gezeichnet und gemalt waren; dagegen sind die Kleidungsstücke schwerfällig behandelt und die Landschaft hat einen dem Rafael ganz fremden bräunlichen Ton, der an die niederländische Art erinnert, und wohl durch den Mumienfirniss, womit das ganze Bild überzogen ist, eine noch entschiedenere braune Farbe erhalten hat. Das Bild soll ein gewisser Abate Ceretti aus der Modenesischen Gal-

lerie erstanden haben, worüber uns weitere Nachrichten fehlen. Abgebildet bei Longhena p. 638.

225. Die Portraite des Andrea Navagero und Agostino Beazzano.

Die Brustbilder dieser beiden venetianischen Schriftsteller malte Rafael gegeneinander über auf eine schmale Leinwand für ihren gemeinschaftlichen Freund Pietro Bembo. Es sind Köpfe voll Leben und von sprechender Individualität, meisterhaft in kräftigen Zügen gemalt und von einem glühenden Colorit, wodurch Rafael abermals bewiesen hat, dass er auch hierin sich den venetianischen Malern an die Seite stellen könne. Navagero (geb. 1483 † 1528), den Kopf nach der rechten Schulter gegen den Beschauer wendend, hat einen überaus männlichen, etwas derben Ausdruck, der Blick seiner Augen ist voll Klugheit und Schärfe. Er hat einen kurzen, krausen Bart von dunkler Farbe und trägt eine weite Mütze auf dem Kopf, die ihn gleich einem Bund umgibt. Beazzano, rechts, hat dagegen etwas ruhigeres, milderes im Blick, auch die Fülle seiner Formen deutet auf eine gewisse behagliche Gemüthlichkeit, aber der Blick ist zugleich voll Seele und die offene Stirne, der feine Zug im Mund zeigen einen Mann von Fähigkeiten und ausgezeichneter Bildung. Die gescheitelten Haare fallen schlicht auf den Nacken herab und sind von einem schwarzen Barett bedeckt. Über dem schwarzen Kleid steht das weite Hemd hervor und schliesst sich um den Hals. Man sieht ein Stück seiner Hand; er trägt keinen Bart. Der Grund ist grün. Dass Rafael diese Bildnisse nicht später als im Frühjahr 1516 kann gemalt haben, erhellt aus den Briefen des Pietro Bembo, wonach Andrea Navagero auf Ostern besagten Jahres nach Venedig zurückreiste. Wahrscheinlich malte sie Rafael ersterm aus Anlass der Abreise und als ein werthes Andenken an froh verlebte Tage, sowohl in Rom, als noch zuletzt während des Ausflugs nach Tivoli, worüber schon I S. 209 die Stelle aus Bembo's Brief mitgetheilt worden ist. Die frühste Nach-

richt der Portraite finden wir bei dem Anonymen des Morelli p. 18: „In Casa de Mr. Pietro Bembo in Padoa. — El quadro in tavola delli ritratti del Navagiero e Beazzano fu de mano de Raffael d'Urbino." Hier wird das Bild als auf einer Tafel gemalt angegeben, während das unsrige auf Leinwand ausgeführt ist; allein ein solches Versehen ist bei der nothwendig flüchtigen Notirung eines reisenden Kunstliebhabers leicht möglich und zu entschuldigen. Die zweite Nachricht über unsere Portraite enthält ein Brief von Bembo selbst; er schrieb nämlich von Villa Bozza unterm 29. Juli 1538 an Antonio Anselmi: „Ich bin es zufrieden, dass dem Beazzano das Bild mit den beiden Köpfen von Rafael aus Urbino gegeben werde, und dass ihr es ihm bringen lasst und es ihm auch übergebt, mit der Bitte darauf Acht zu haben, dass nichts daran verdorben werde. Und wenn ihr es mit seinem Kasten senden wolltet, so thut was ihr für das Beste haltet." (Siehe Lettere pittoriche III p. 261. CV.) Dass diese Portraite unbezweifelt genannte Schriftsteller darstellen, ergibt sich durch Vergleichung mit dem Portrait des Navagero von einem Schüler Titian's, ANDREAS NAVGERIVS MDXXVI bezeichnet, im Berliner Museum; es ist daher höchst auffallend, wie die Benennung Bartolus und Baldus, zweier Rechtsgelehrten des 14. Jahrhunderts, jemals aufkommen konnte; und doch finden wir unser Bild unter diesem Titel sowohl in der Descrizione di Roma 1727 p. 682, in dem ehemaligen Garten Aldobrandini verzeichnet, als selbst heute noch im *Palast Doria in Rom*, wo es sich jetzt befindet.

Die Köpfe hat *Paolo Fidanza* in Lebensgrösse radirt und mit der Unterschrift: Bartolo da Sassoferrato — Baldo discepolo di Bartolo, in seinen: Têtes choisies de personnages illustres. Rome 1785. Blatt N. 11 herausgegeben.

Zu Madrid im *Museo de Prado* befindet sich unter N. 489 eine Copie von Andrea Navagero's Portrait, welches irrig als das des Andrea del Sarto, von Rafael gemalt, angegeben wird. Die Farben haben sehr nachgedunkelt, indessen ist es noch immer ein gutes Bild, wie es scheint von der Hand des Giulio Romano. Diese Notizen verdanke ich der gefälligen Mittheilung des Hrn. Ludw. Zöllner in Dresden.

226. Madonna della Sedia.

Auf Holz. Rund von 28″ im Durchmesser.

Kniestück. Maria umfasst mit beiden Armen das auf ihrem Schoose sitzende Christkind, indem sie die Rechte auf die Linke legt und ihr reizend schönes Haupt gegen das des göttlichen Knaben neigt. Beide schauen aus dem Bilde, sie voll Anmuth, er ruhig, unbefangen und voll hohen Ernstes. Ein gestreiftes Tuch bedeckt ihren Kopf und fällt nach hinten; ein reich verziertes Gewand mit Franzen umhüllt den Obertheil des Körpers. Rechts sieht man den kleinen Johannes sein Kreuzchen im Arm, mit Blick und gefaltenen Händen seine Verehrung bezeugend. Die zierliche Endigung der Sessellehne ragt auf der Seite links hervor und gab dem Bild seinen Namen. Die Färbung des Gemäldes ist klar und hell trotz einiger kräftigen Schatten, und in der Art der Frescomalerei gehalten, daher zu vermuthen, dass Rafael nach anhaltenden Arbeiten dieser Art und bei entwöhntem Auge für die tiefe Färbung der Ölfarben es ausgeführt; auch die Behandlungsweise deutet darauf hin, indem es höchst geistreich mit meisterhafter Freiheit und keckem Auftrag der Farbe gemalt ist. Ich hatte Gelegenheit, das Bild im unmittelbarsten Tageslicht in der Nähe auf einer Staffelei zu sehen, und konnte dessen vortreffliche Erhaltung sowohl, als die Art, wie es behandelt ist, genau untersuchen; ich war nun überrascht zu finden, dass in der Malerei dieses Bildes die Freiheit des Pinsels oft so weit geht, dass nicht einmal die verschiedenen Töne in einander gestrichen, die Umrisse genau bezeichnet sind; nur der Kopf der Mutter so wie der des Kindes zeigen etwas mehr Sorgfalt; allein in allen Theilen stehen die Tinten so wahr, mit solcher Kenntniss der Abstufungen nebeneinander, dass in nur geringer Entfernung das Bild die Wirkung thut, als seien die Farben aufs zärteste in einander verschmolzen. Es begegnete daher selbst Hrn. von Rumohr (Itatienische Forschungen III S. 117), dass er glaubte, die Farben seien stark vertrieben, und setzt deshalb die Entstehung des Bildes ins Jahr 1510, „als Ra-

fael, mit der Schule von Athen beschäftigt, an schweren Zeugen und vollen Gewandmassen, auch an breiten Formen und weichem Vertreiben vorübergehend Geschmack gewonnen habe." (?) Dass Rafaeln bei Fertigung dieses Madonnenbildes irgend eine wirkliche Schönheit vorgeschwebt, erscheint wahrscheinlich, aber ungegründet ist die Angabe, als habe es Ähnlichkeit mit dem Frauenbildniss von 1512 in der Tribune zu Florenz. da dessen mächtige Formen eine ganz verschiedene Bildung zeigen, als die zarten unserer Madonna, deren Gesichtstheile alle besonders fein gehalten sind. Eben so grundlos ist die erst neuerdings aufgekommene Sage, Rafael habe bei einem Herbstfeste, von der Schönheit einer jungen Mutter ergriffen, sogleich an Ort und Stellle unser Madonnenbild auf den Boden eines Fasses in voller Begeisterung hingezaubert. Verzeichnet finden wir das Bild schon im Inventarium der Gegenstände in der Tribune vom Jahr 1589. fol. 30. Siehe I S. 294.

Einen kleinen Entwurf zum Bilde besass der Maler Ant. Fedi und ist nun in der Sammlung *Wicar in Lille.* Verz. N. 519. — Ein anderer kam aus der Hinterlassenschaft des Malers Girodet in das Museum Fabre zu Montpellier.

Nach mir mitgetheilten Nachrichten befand sich ein Carton mit der Madonna della Sedia in quadrater Form, ganze Figuren und in schwarzer Kreide ausgeführt, in der Sammlung *Sierakowsy zu Warschau*; wohin er aber nach den letzten Ereignissen gekommen, ist mir unbekannt. Eben so wenig weiss ich, ob es vielleicht derselbe Carton ist, welcher 1818 aus der Verlassenschaft des Grospriors *Inghirami zu Volterra* an den Grafen Looz verkauft worden sein soll. Ich berichte hier nur das Gehörte.

Kupferstiche nach dem Gemälde.

Servaettius Raeven sculp. 4. — Nachstich, Gegenseite. kl. 4. — Von einem *Anonymen* mit einem Ablass, den Gregor XIII ertheilt, in einem Schilde. gr. 4. — *Aeg. Sadeler* sc. mit und ohne Namen des Stechers. Gegenseite. 4. — *Joan Dom. Picchianti.* Gegenseite. 4. — *Fr. Ant. Lorenzini min. con.* Geschabt. 4. Erste Abdrücke mit Dedication an den Prinzen Eugen; die zweiten an die Kaiserin Anna; die dritte an Milord Duc de Sackville. — *Ferdinandus Gregorj* sc. 1768 mit

dem reichen Rahmen des Bildes, und einer Dedication an die Kaiserin Maria Theresia. gr. fol. — *Von demselben* 1785 in anderem Rahmen. gr. 4. — *Gregori* inv. Firenze. Punctirmanier. kl. 4. — *F. Bartolozzi* 1778. Färbig in Punctirmanier. kl. 4. — *Violante Vanni.* V. V. gezeichnet. Quem coeli capere, radirt. kl. 4. — *J. M. Preisler* sc. Copenh. 1784. gr. 4. — *Aubry* exc. kl. 4. — *Lenfant* in einem breiten Blumenkranz. Gegenseite. 4. — *Manuel Salvador Carmona* sc. 1795 nach einer Zeichnung von Mari Mengs, braun gedruckt. gr. 4. — Von einem Anonymen *apud Joan Volpato.* kl. 4. schlecht. — *Raph. Morghen*, in Rom angefangen und von *Gius. Calendi* beendigt. N. 164. 4. — Von demselben *Raph. Morghen* 1793 etwas grösser, das Rund in einem Viereck. N. 165. In Florenz gestochen: 1. Abdr. adr. Nic. Pagni und Gius. Bardi; 2. Abdr. Adr. des ersten allein; 3. Abdr. ohne Dedication mit blossem Wappen des Marchese Manfredini; 4. Abdr. mit der Dedication mit offener Schrift; 5. Abdr. mit aller Schrift und Adr. P. Bettelini in Roma; 6. Abdr. Adr. Nic. de Antonj. — Nochmals von *Raph. Morghen* 1832 in seinem 75. Jahr gestochen. Ganz klein 2″ 6‴ im Durchmesser. — *Lasinio* 1798 Punctirmanier. kl. 4. — *Aug. Boucher Desnoyers* sc. 4. — *J. G. Müller* 4. fürs Musée Napoléon. — *J. C. Ulmer.* 4. - *Giovita Garavaglia* 1828, mit Dedication an den Grossherzog von Toscana. gr. 4. — *E. Duponchel* für das Werk von Wicar. kl. 4. — *R. U. Massard.* 8. für die Gal. Filhol. — *Jos. Calendi*, Nachstich nach Morghen, 4. — *Weber* a Trèves, Punctirmanier. Gegenseite, mit Dedication an B. Heribert v. Dalberg. 4. — *A. Karscher* in Mannheim. 8. — *Pietro Vedovato* 1812 in Punctirmanier unter Leitung von A. Suntach. Gegenseite. kl. 4. — *Cajet. Vascellini.* 4. schlecht. — *Pietro Zancon* Punctirmanier. 4. — *F. V. Durmer* Viennae 1794. Punctirmanier. 4. schlecht. — *J. Eissen* ganz klein 2″ 6‴ im Durchmesser nach Morghen. — *L. Lizzi* 1803. gr. Blatt. — *Hier. Carattoni et Jac. Mercore.* 4. — *J. B. Cecchi.* 4. — *L. Guidotti* for. in Bol^a^. 4. — *Antonio Nardello* Punctirmanier. 4. — *Alex. Contardi.* 4. — *Della Bella.* 4. — *Adrian Schleich.* kl. 4. — Landon N. 109.

Nach einem Gemälde ohne den kleinen Johannes und von viereckter Form, ehedem im Palast zu Madrid, jetzt in der Sammlung des *Herzogs von Wellington* in London. *Petrus v. Schuppen* sc. 1661 in einem Rund. Gegenseite. gr. 4. — Copie Christkind rechts. — À Paris *chez N. Langlois* in Oval. Gegenseite. fol. — *C. Galle* exc. in Oval mit: Mater divinae

gratia etc. fol. — *W. Sherwin* sc. in Oval. Gegenseite, Schwarzkunst. schlecht. — *Juan Rod*^z. kl. 4.

Benutzung der Composition, nur Maria mit dem Jesuskind, rechts liegt ein Buch bei einer brennenden Lampe, nach einem Bild im königl. *Palast in Madrid*, gest. von *Bart. Vazquez* 1785. kl. fol. viereckt.

Nur die Köpfe der Madonna mit dem Kinde von einem Anonymen in 12.

Copien des Gemäldes gibt es viele: aus der Gallerie Giustiniani kam eine ins *Berliner Museum*, eine andere ist in der *Sakristei von S. Luigi in Rom* u. s. f., allein keine einzige gibt auch nur entfernt einen Begriff der Vortrefflichkeit des Originals.

227. Madonna della Tenda.

Auf Holz. Hoch 29″ br. 20″.

Kniestück. Eine der Madonna della Sedia verwandte Composition. Maria links ist hier im Profil gesehen und umfasst das auf ihrem Schoose sitzende Christkind mit dem rechten Arm; dieses in einer bewegten Stellung scheint mit rückwärts gebogenem Köpfchen auf die Worte des in Verehrung hinter ihm stehenden kleinen Johannes zu hören. Die h. Jungfrau sieht ihn liebreich an; ihren Kopf bedeckt ein reichverziertes Tuch; den Hintergrund bildet ein Vorhang und rechts etwas Himmel; diese Anordnung gab dem Bild seinen Namen. Siehe I S. 300.

Von der Composition gibt es mehrere Exemplare, welche für Originale ausgegeben werden. Schon D. Ant. Conca (Descrizione Odeporica della Spagna. Parma 1793—1797) und P. Ximenes rühmen ein solches Bild als eins der schönsten Werke Rafael's in den Gemächern des Prälaten im Escurial, und Frau von Humboldt sah es noch im Jahr 1808 in den Zimmern des Prinzen von Asturien. Siehe Programm zur Jenaer Literaturzeitung 1809 p. V—VIII. — Nach Buchanan II p. 242, wäre dieses Gemälde im Jahr 1813 nach Frankreich und dann nach England gekommen, wo es Sir Thomas Baring um L. 4000 erstanden und nachmals im Jahr 1814 an König Ludwig von Baiern, damals Kronprinz, um 5000 L. wieder abgelassen habe. Jetzt ziert es die

Münchner Pinakothek. Es muss indessen hier bemerkt werden, dass sich nicht immer auf die Angaben von Buchanan zu verlassen ist, und dass sich schon weit früher, im Jahr 1789, ein solches Bild im Besitz des Hrn. J. Purling in England befand, welches allgemein für ein vortreffliches Originalwerk von Rafael galt und wohl dasselbe jetzt in München befindliche ist. Das zuerst erwähnte Exemplar vermuthe ich daher noch in Spanien. Ein drittes Bild derselben Composition besitzt der König von Sardinien, welches er als Prinz von Carignan vom Professor Boucheron in Turin um hohen Preis erstand. Es soll vom Cardinal delle Lanze der schönen Gräfin Piossasco, nachmals Porporati, als Geschenk überlassen worden sein und kam nach deren Tod an ihre Tochter, die Gräfin Broglio, welche es durch ihren Hausmeister um 800 Francs verkaufen liess. Nach dem Urtheil von Kunstkennern soll es eine schöne Copie von Perino del Vaga sein. Ich habe keines dieser Gemälde gesehen und enthalte mich daher eines jeden Urtheils in dieser Sache. Eine Copie in der Art des Perino del Vaga sah ich im Palast Albani zu Rom. Der Hintergrund stellt hier aber statt eines Vorhangs eine Mauer vor. Eine andere mit Wand und rechts etwas Himmel befindet sich in der Akademie zu Wien.

Einen Entwurf, welcher wahrscheinlich eine erste Skizze zu unserer Composition ist, bewahrt die Sammlung des Herzogs von Devonshire zu *Chatsworth.* Verz. 449.

Kupferstiche nach dem Bild in England: *P. W. Tomkins* late pupil of Bartolozzi. publ. Aug. 20. 1789. The Virgin, Child an S. John from a most capital and perfect Picture by Raphael in the Collection of J. Purling Esq^r. in Punctirmanier, färbig gedruckt. kl. 4. — Nachstich von *H. W. Ritter* mit Dedication an Hier. Bonaparte, bei Silberberg in Frankfurt a. M. kl. 4. — *Hopwood*, London publ. by W. Lewis & Comp. Punctirmanier. kl. 4. — *Vedovato*, 1796 Wien bei Ant. Suntach. Punctirmanier. Gegenseite. kl. 4. — Nach dem Gemälde in Turin von *Paolo Toschi*, Madonna della Tenda. fol.

228. Die Kreuztragung.

Von Holz auf Leinwand übertragen. Hoch 9′ 11″ br. 7′ 2″.

Dieses Bild wird auch „Lo Spasimo di Sicilia“ genannt, da es sich ehedem in der Kirche S. Maria dello Spasimo zu Palermo befand. Christus, unter der Last des Kreuzes niedergesunken, wendet sich zu den weinenden Frauen, auf der Seite rechts, unter denen seine vom Schmerz ergriffene Mutter in die Knie sinkt und von Magdalena und Johannes unterstützt die Arme nach ihm ausstreckt; eine der Frauen kniet vorn und lüftet den Schleier der h. Jungfrau; hinten steht noch eine vierte mit gefaltenen Händen klagend. Simon von Cyrene hat indessen das Kreuz erfasst, um es auf sich zu nehmen, während ein gemeiner Scherge mit dem Spiess nach dem gefallenen Christus stösst, ein anderer an dem Seile zerrt, um ihn gewaltsam aufzurichten. Ein Fahnenträger zu Pferde beginnt den Zug; römische und jüdische Richter und Soldaten folgen, soeben aus dem Stadtthor reitend. Im Hintergrunde sieht man die beiden Schächer zum Calvarienberg geführt. Siehe I S. 290.

Dieses in jeder Hinsicht meisterhafte Bild rühmt Mengs mit Recht als ein Muster weiser Anordnung, in der sich der Gegenstand auf eine klare Weise darstellt, sich keine Figur zu viel, keine zu wenig befindet, in der eine jede in Ausdruck und Bewegung aufs lebendigste und angemessenste zur Handlung beiträgt. So sind auch die verschiedenen Charaktere von bewundrungswürdiger Wahrheit: Die edle Bildung des göttlichen, aber leidenden Mittlers zeigt jene Erhabenheit des Geistes und jene Entkräftung des Körpers, wodurch der christlichen Kunst ein unerreichbares Ideal vorgesetzt ist, von Rafael aber in unserm Bilde aufs glücklichste gelöst wurde. Wenn indessen Mengs von diesem Christus sagt, dass in ihm die Mitte zwischen der antiken Bildung des Jupiter und des Apollo gehalten sei, so zeigt er dadurch nur die Befangenheit der ästhetischen Ansichten jener Zeit, indem doch wohl das Ideal eines Christus nicht zwischen Jupiter und Apollo, sondern ganz ausserhalb

den Darstellungen antiker Gottheiten liegt. Auch die Hand des Christus, womit er sich auf den Boden stützt, ist bewundrungswürdig, wegen der Schönheit und idealen Wahrheit in der Zeichnung und Ausführung. Diese Bildung des Christus steht in einem starken Gegensatz zu dem kräftigen Bau des Simon von Cyrene, oder den gedrungenen, rohen Formen des Henkers im Vordergrund. Da das Bild für den Altar einer grossen Kirche bestimmt war, so hat Rafael bei der Ausführung mehr auf eine allgemeinere Wirkung, denn auf die sorgsame Vollendung des Einzelnen und eine zarte Färbung gesehen, so dass bei Untersuchung in der Nähe vieles nur roh und keck aufgesetzt erscheint, deswegen aber nicht minder gründlich studirt ist und grade des Meisters hohe Fähigkeiten beurkundet. Auf dem Stein im Vorgrund steht: RAPHAEL VRBINAS. Über die Geschichte des Gemäldes und wie es nach manchen Schicksalen endlich an den Ort seiner Bestimmung, in die Olivetanerkirche zu Palermo gekommen, habe ich bereits berichtet. Nachmals liess es Philipp IV, König von Spanien. aus der Kirche wegnehmen und gab dem Kloster eine jährliche Rente von 1000 Scudi. Die Spanier nannten es „La Joya.“ Nachdem es einige Zeit den Hauptaltar der königlichen Capelle in Madrid geschmückt hatte, kam es in die Gallerie des Palastes [1]). Im Jahr 1813 brachten es die Franzosen mit noch vier andern Gemälden Rafael's nach Paris, und boten es in London, wie Buchanan berichtet, des Besitzes nicht mehr sicher, um L. 7000 zum Kauf an, fanden aber, da man es nicht unter dem rechten Namen, sondern unter dem des Sebastiano del Piombo antrug, keinen Käufer. Bald darauf erfolgte der Friedensschluss von 1815, wodurch ein jedes Land die ihm geraubten Kunstschätze zurückerhielt. Indesssen hatten die fünf Bilder Rafael's aus Spanien sehr gelitten und mussten meist vom Holz auf Leinwand über-

1) Siehe Richard Cumberland Catalogue of several pictures of the king of Spain. London 1782. Dieser Schriftsteller will einen Fuss zu viel im Gemälde gesehen haben, was sicher ein Irrthum ist, und wohl daher rührt, dass dieser Herr sich nicht in die öfters unterbrochene Bewegung der Figuren finden konnte.

tragen werden, was durch Verwendung des Herzogs von Wellington, unter der Leitung des Hrn. Bonnemaison in Paris ausgeführt wurde. Dass man dabei etwas leichtfertig verfuhr, und die Gemälde im Allgemeinen gelitten haben und stark übermalt wurden, habe ich schon früher angegeben. Erst im Jahr 1822 kamen sie nach Spanien [1]), die Kreuztragung in das Madrider Museum zurück.

Studien zu dem Gemälde.

a) Studien zur Gruppe der Frauen in Rothstein, in der *Florentiner Sammlung.* Verz. N 108.

b) Entwurf zu der Gruppe der Reiter, nebst einigen andern Figuren, die sich nicht im Gemälde befinden. Im Cabinet *Weigel in Leipzig.* Verz. N. 268.

c) Die *Pariser Sammlung* bewahrt eine grosse in Bister ausgeführte Zeichnung der vollständigen Composition, aber sie ist nicht von Rafael's Hand.

Kupferstiche nach dem Gemälde:

Agostino Veneziano, 1. Abdr. von 1517, die 2. von 1519. Bartsch XIV N. 28. Aufgestochen von J. B. de Cavaleriis 1560. — Copie von *Francesco Villamena* und noch eine von einem Anonymen. Bartsch A. und B. — Von einem *Anonymen* 1532 nach einem ersten Entwurf von Rafael gestochen. — Nach dem Gemälde von *Joh. Bapt. de Cavaleriis* 1565. Im Rand: Qui non accipit etc. H. 16″ br. 10″ 6‴. — Nochmals von demselben: Joannes Babtista de Cavalleris rest. 1569, von der Gegenseite. H. 15″ 7‴ br. 10″ 7‴. — *Diana Ghisi.* Siehe Zani; mir ist dieser Stich nie zu Gesicht gekommen. — *Dom. Cunego* sc. Romae 1781. fol. — *F. Selma* 1808. gr. fol. — *Joan Pestrini*, schlecht. kl. fol. — Umriss. *Ch. Normand* für das Werk von Bonnemaison. Paris 1822, wo auch einige der Köpfe in der Grösse des Originals. — *Paolo Toschi* 1832, gr. fol. — *Andr. Schleich*, in Stahl. kl. fol. — *G. W. Lehmann* 1835. fol. — Lith. von *Bodemer.* gr. fol. — Desgl. von *Th. Driendt.* gr. fol. und *E. Dieter.* gr. fol. — Landon N. 296. — Nur die vordern Gruppen, ohne die Reiter, Gegenseite von *Claudine Ant. Bouzonnet Stella.* H. 4″ br. 3″.

1) Vergleiche: Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael, accompagnées de la gravure au trait de ces tableaux et de notices historiques et critiques composées par M. Emeric-David etc. Paris 1822 chez M. Bonnemaison.

Copien nach dem Gemälde.

In Sicilien gibt es deren sehr viele; eine ausgezeichnet schöne, welche von Buonfigli und Costanzo für das Original ausgegeben wird, ist die von *Deodato Guinaccia*, Schüler des Polidoro da Caravaggio, in der Kirche della S. S. Nunziata zu *Catania.*

Eine alte Copie auf Holz in der halben Grösse des Originals, mit RAPHAEL VRBINAS bezeichnet, besitzt die Gallerie des *Belvedere zu Wien.* Die Carnation ist durchgehends etwas roth gehalten, aber nicht in der Art des Giulio Romano, sondern weniger klar und pastoser gemalt.

229. Die Heimsuchung.

Von Holz auf Leinwand übertragen. Hoch 6′ 2″ br. 4′ 5″ 6‴.

Die heilige Elisabeth kommt von der linken Seite der heiligen Jungfrau entgegen, mit der Rechten die ihrige fassend und die Linke auf ihren Arm legend. Maria etwas verschämt legt ihre linke Hand auf den Leib. In dem landschaftlichen Hintergrund sieht man die Taufe Christi, in Anspielung auf den Taufnamen des Bestellers Giovan-Battista Branconio aus Aquila, päpstlichen Kammerherrn. Das Bild selbst zwar trägt folgende Inschrift: RAPHAEL. VRBINAS. F. MARINVS. BRANCONIVS. F. F. woraus man einen andern Schluss ziehen könnte; allein in der Capelle Branconio in der Kirche S. Silvestro zu Aquila in den Abruzzen, wo sich das Gemälde sonst befand, liest man noch auf einer Marmorplatte die Inschrift:

I. C. R.
JO. BAPTISTAE BRANCONIO SPECTATAE VIRTVTIS VIRO MAXX.
PONTT. JVLIO II. FAMILIARI AC LEONI X.
INTIMO A CVBICVLO. PROTHONOT. APOSTOLICO E PARTICIPAN.
INSIGNIVM VTRIVSQ. DITIONIS ECCLESIAR. S. CLEMENTIS AD
PISCARIAM. S. MARIAE AMBROSIANAE
BORNINACEN. AC DE JVMERIS ABBATI COMMENDAT. VIGILANTISS.
SVMMORVM REGVM AEXTIMATIONE ANNVARVMQ. OPVM
MVNIFICENTIA LVCVLENTER AVCTO
PORTVS QVA PLACENTIAM PADVS ALLVIT PRAEFECTO. PRAESTANTIS
IN VRBE EXAEDIFICATIONE PALATII

AC SACELLI HVIVS ORNATV RAPHAELIS VRBINATIS EXIMIA
BEATAE VIRGINIS PICTVRA
SPLENDORE AC PIETATE CONSPICVO
PROLEGATO DEMVM AVENIONIS DESIGNATO SVPREMA HONORVM
AC LVCIS CORONIDE
PRIVSQVAM MVNERE VITA FVNCTO AET. LII DOM. MDXXV.
HIER. BRANC. J. C. ABBAS S. CLEMENTIS AD PISCARIAM
PATRVO MAX. BENEMER. P.
AN. REPARATAE SALVTIS MDCXXV.

Der Marchese Nardis, indem er das Archiv von Aquila ordnete, fand eine Notiz, dass Rafael für das Gemälde 300 Scudi von Branconio erhalten hatte. Wie hoch es übrigens in Aquila geschätzt wurde, beweist der Rathsbeschluss vom 2. April 1520, nach welchem, unter keinerlei Vorwand, weder Prior, noch Capellan, noch Untergebene gestatten dürfen, dass von dem Bilde der Heimsuchung von Rafael eine Copie gemacht werde. Im Jahr 1610 wurde es jedoch zugegeben, dass Gio. Andrea Urbani aus Urbino eine Copie für den Hauptaltar der Compagnia dell' Umiltà machen dürfe; und eine andere von Pompeo Cesura von Aquila befindet sich im Haus des Marchese Ferdinando de Torres jener Stadt. Das Original erstand König Philipp IV von Spanien im Jahr 1665 und stellte es im Escurial auf [1]. Die Franzosen nahmen es im Jahr 1813 mit nach Paris, wo es vom Holz auf Leinwand übertragen wurde; zufolge des Friedensschlusses von 1815 wanderte es im Jahr 1822 nach dem Escurial zurück. Siehe darüber die Nachrichten bei Pungileoni p. 120—123. Stuttgarter Kunstblatt vom 15. April 1822 und den Artikel von P. A. Coupin in der Revue Encyclopédique, September 1825. I p. 292.

Unser Bild ist von kräftig-klarer Farbe und auf eine Weise behandelt, dass angenommen werden darf, Giulio Romano habe den grössern Theil desselben ausgeführt. Indessen macht das Gemälde eine wundervolle Wirkung, und

1) Fr. De los Santos (Description del real monasterio del Escorial. Madrid 1681 p. 60) erwähnt es in der Sacristei des königlichen Hauses daselbst.

Frau von Humboldt in ihrem schon öfters angezogenen Bericht über die Rafaelischen Werke in Spanien ruft bei Gelegenheit dieser Heimsuchung begeistert aus: Selig der Glückliche, dem ewig diese Bilder der Schönheit, diese Ideale erhöhter Menschheit vor der Seele schweben!

Kupferstiche: von einem altitalienischen Anonymen, *bei Ant. Lafrerij*, mit der Unterschrift: Benedicta etc. gr. fol. — *A. B. Desnoyers* 1824. fol. — Umriss von *Normand*. fol. für das Werk von Bonnemaison, Paris 1822, wo auch die beiden Köpfe in Originalgrösse — *Estaban Boip*. fol. — Lith. in Umriss von *Helmlehner*. (Pungileoni p. 122.)

230. Die h. Familie unter der Eiche.

Auf Holz. Hoch 4′ 5″ br. 3′ 5″.

Maria sitzt unter einer Eiche und hält das Christkind auf dem Knie, indem es sich stark vorbeugt, um mit der Rechten den kleinen bei ihm stehenden Johannes zu umfassen, das Köpfchen aber wendet es nach der Mutter, die es liebreich betrachtet. Der kleine Gespiele reicht ihm den Pergamentstreifen mit dem „Ecce Agnus Dei"; beide stehen mit dem einen Fuss auf einer Wiege. Joseph rechts, stützt betrachtend sich mit dem Ellbogen auf ein antikes Architekturfragment mit einem Relief. Den Hintergrund bildet etwas Landschaft. Auf der Wiege steht die Inschrift: RAPHAEL. PINX. Mengs in seinem Brief an Ant. Ponz II p. 76 spricht die Meinung aus, dass dieses Gemälde nach einer Zeichnung Rafael's von einem seiner besten Schüler ausgeführt sei; indessen dürfte nicht allein die Aufzeichnung auf die Tafel, sondern auch einige Nachhülfen vom Meister herrühren, wie schon Conca dieses besonders am Kopf der Madonna bemerkt haben will.

Wo dieses Gemälde sich ursprünglich befunden, darüber habe ich keine Nachrichten auffinden können. Nach Spanien kam es schon, wie man glaubt, durch König Karl II. Nach der Wanderung nach Paris kehrte es mit den andern Spanischen Bildern von Rafael im Jahr 1822 nach Madrid zurück und ist jetzt im dortigen Museum aufgestellt. Siehe I S. 293.

Kupferstiche: *Giulio Bonasone*: ohne den Eichbaum, dafür mit einem Vorhang und einer Ruine. gr. fol. Bartsch XV p. 127. N. 63. — *Diana Ghisi* mit dem Eichbaum. kl. fol. Bartsch XV p. 439. N. 16. — radirt von *Agostino Caracci* mit veränderter Landschaft. Bartsch XVIII p. 66. N. 47. — *P. Brebietti*, Roma. radirt. kl. fol. — Anonymer des 17. Jahrhunderts in der Art des *Villamena* radirt. Gegenseite zuweilen mit: Donato Rascioti formis. H. 18″ br. 14″ 3‴. — *Hier. Frezza* fec. Roma. radirt. Gegenseite. fol. — *Arch. Macduff* Sculpt. Sacra Christi Familia. Radirt und Aquatinta (von James Barry), Gegenseite. fol. — Umriss im Werk von Bonnemaison über die fünf Rafaelischen Bilder aus Spanien, Paris 1822, wobei auch einige Köpfe in der Grösse des Originals. — *Girolamo Carattoli* nach dem Bild in Madrid, angeblich nach Giulio Romano. gr. fol. Geringer Stich.

Copien nach dem Gemälde.

a) Vorzüglich, und sicher unter den Augen Rafael's gefertigt, ist die Copie im *Palast Pitti*. Im Vordergrund unter den Pflanzen sieht man eine Eidechse, daher dieses Bild auch die h. Familie mit der Eidechse genannt wird. Diese Copie hat einen klaren Ton und bestimmte Umrisse, die an das Scharfe grenzen. Im Catalog der Gemälde im Palast Pitti wird die Ausführung dem Giulio Romano zugeschrieben, obgleich dieser sich durch eine ganz verschiedene und lebendigere Behandlungsweise, als die in unserm Bilde, von den andern Schülern Rafael's unterscheidet; auch wird im Palast Pitti die Composition irrig „La Perla“ genannt.

b) In dem Hause Almerici zu Pesaro erwähnt Gio. Andr. Lazzarini (Opere, Pesaro 1806, II p. 8, 45 und 91) ein Gemälde dieser h. Familie, ehedem im Hause Olivieri daselbst. Ich sah diese Copie in dem *Hause Dionigi zu Rom*, wo man sie für ein Original Rafael's ausgab. Indessen war sie ehedem *Bernard van Orley* gezeichnet, wie denn auch die Landschaft ihren Niederländischen Ursprung nicht verleugnen kann. Auf Holz. Hoch 3′ 6″ br. 2′ 7″.

c) Malvasia, Felsina Pittrice I p. 45 erwähnt eine Copie im Hause *Casali zu Bologna*.

d) Im Hause *Giovannini zu Urbino* ist eine Copie mit abweichendem Hintergrund, der eine Ruine statt des Eichbaumes darstellt.

e) Zu *Windsor*, in der Sammlung des Königs von England sah ich eine sehr nachgedunkelte Copie, vielleicht dieselbe,

welche einst Richard Mead, der Arzt des Königs, besessen. Siehe Tauriscus p. 158.

231. Die heilige Familie, die Perle genannt.

Auf Holz. Hoch 4′ 6″ br. 3′ 7″.

Maria sitzt bei einer Wiege und hält auf ihrem Knie das Christkind mit der rechten Hand und blickt, den Kopf etwas links gewendet, nach dem kleinen Johannes, welcher in seinem Felle dem Jesuskind einige Früchte darreicht; dieses streckt seine beiden Ärmchen nach ihnen. Bei Maria kniet rechts die alte Elisabeth, deren Schultern sie mit dem linken Arm umfasst; diese stützt sich dagegen mit ihrem rechten Ellbogen auf jene und betrachtet das freudige Treiben der Kinder. Links im Grunde sieht man Joseph in einer Ruine, deren sich noch mehrere in der Landschaft rechts befinden. Dieses Bild hat einen sehr dunkeln Ton und ist ganz in der Art des Giulio Romano behandelt, obgleich des Rafael Nachhülfe bei der Vollendung nicht abgesprochen werden soll. Auch hat es mehrere Pentimenti; dergleichen Abändrungen sind an der Stellung des Kopfs der Maria, an der einen Hand und dem Schenkel des Kindes bemerkbar.

Die älteste Nachricht über unser Bild, wenn damit nicht das Portrait des Herzogs gemeint ist? dürfte nachfolgender Brief enthalten, welchen Pungileoni p. 182 zuerst aus dem geheimen Archiv zu Mantua bekannt gemacht und den ich hier ganz mittheilen will, da er von manchen interessanten Gemälden handelt:

„Ippolito Calandra al Duca Federico Gonzaga a Casale Monferrato.

Nella camera dell'arma si mette quel quadro che fece Ms. Julio, et il quadro di Papa Leone, et il quadro di V. Exza che fece Ms. Tiziano et ancho qllo che fece Rafaelo da Urbino a Roma a V. Exza e quello quadro che sa V. Exza che li donò uno Venetiano a V. Exza da quella Donna con quello puttino che a molto lodato Ms. Julio et anco se li mette un bellissimo quadro di un S. Hie-

ronimo fatto in Fiandra a olio che già comprò V. Exza.... Nel camerino dove alogiava la Illma Duchessa quello quadro che fece il Mantegna de quello Cristo in scurto et quello S. Hieronimo de Ms. Titiano, et quello che fece Ms. Julio de S. Catterina quali tutti faranno bello adornamento in ditta camera etc.

1531. 28 Ottobre.

Ipp. Calandra."

Als Karl I, König von England, die Gemäldesammlung des Herzogs von Mantua erstand, kam auch unsere h. Familie nach London. Aber nach dem tragischen Ende dieses Fürsten, als dessen Kunstschätze durch einen Beschluss des Staatsraths vom Jahr 1649 veräussert wurden, kaufte sie Don Alonzo de Cardenas, der Spanische Gesandte in London, um L. 2000 — für Philipp IV, und liess sie mit andern erworbenen Kunstwerken nach Madrid bringen. (D. Ant. Ponz I p. 73.) Als der König das Gemälde der heiligen Familie erblickte, rief er voll Bewundrung „das ist meine Perle!" Daher der Name des Bildes. Aus dem Escurial nahm sie König Joseph im Jahr 1813 mit nach Paris, aber nach dem Friedensschluss von 1815 wanderte sie wieder im Jahr 1822 mit den andern vier Gemälden Rafael's nach Spanien und in das Escurial zurück. Siehe I S. 293.

Entwürfe zu dem Gemälde.

a) Skizze zum obern Theil der Maria mit dem Kinde und der h. Elisabeth in Rothstein, im Nachlass *Lawrence.* Verz. N. 352.

b) Ein anderer Entwurf zu Maria mit dem Kinde, in der Sammlung *Wicar* in Lille. Verz. N. 519.

c) Eine ähnliche Skizze zu Maria und den zwei Kindern, in der Sammlung des *Herzogs von Devonshire* zu Chatsworth. Verz. N. 449.

Kupferstiche nach der Composition dieser h. Familie.

Gio. Batt. Franco. gr. fol. Heinecke p. 419. N. 8. a. — *Bapt. Torbido del Moro* mit abweichender Landschaft. gr. fol. Bartsch XVI p. 183. N. 12. — *Luc. Vorstermann* sen. Nur

die Gruppe auf dunkelem Grund, etwas niederländisch behandelt. Gegenseite. In England gestochen. fol. — *M. Corneille* radirt. Gegenseite. kl. 4. — *de Poilly.* Abweichende Landschaft mit einer Brücke. Gegenseite. fol. — *de Poilly* exc. mit abweichender Landschaft. Gegenseite. kl. fol. — *chez Vallet.* Statt der Landschaft ein Zimmer, Joseph kommt zur Thüre herein. Gegenseite. gr. fol. — In Helldunkel auf weissem Grund. Anonym. fol. (Tauriscus p. 158 N. 14.) Vielleicht das Blatt von *E. Kirkall,* angeblich nach einer Zeichnung von G. Franc Penni bei Dr. Mead in London, geschabt, mit einem modernen Hintergrund. gr. fol. — *Fernando Selma* 1808. kl. fol. — *Jos. Mari* nach einer Copie ehedem im Hause Canossa zu Verona, jetzt bei Cav. Crivelli in Mailand. — Umriss im Werk von Bonnemaison, Paris 1822, nebst den Köpfen in der Grösse des Originals in Kreidemanier. — Landon N. 143.

Benutzungen der Composition.

a) Madonna della Gatta. Vasari im Leben des Giulio Romano sagt, dass nach Vollendung der Krönung Mariä für Monte Luce, welche dieser in Gemeinschaft mit Francesco Penni nach den Angaben Rafael's ausgeführt hatte, ersterer für sich gearbeitet und ein Madonnenbild gemalt habe, worin sich eine Katze befände, die von einer solchen Wahrheit sei, dass sie lebendig scheine, daher das Bild nach der Katze benannt worden wäre. Ferner berichtet er im Leben des Girolamo da Carpi VIII p. 357 über die Ausschmückung eines Zimmers des Cesare Gonzaga in Mantua: „Vi ha messo oltre di questo alcuni quadri, che certo son rari, come quello della Madonna, dove è la gatta, che già fece Raffaello da Urbino.“ Vasari macht hier eine begreifliche Verwechslung mit dem Bilde „die Perle“ genannt, indem diese Composition genau dieselbe ist, wie das unter dem Namen Madonna della Gatta bekannte Bild, nur dass Giulio Romano vorn zur Rechten eine sitzende Katze beifügte. Wahrscheinlich malte er diese heilige Familie für die Hinterseite des Hauptaltars von Aracoeli auf dem Capitol, wo sich jetzt noch eine alte, aber schwache Copie mit kleinen Abänderungen vorfindet, während die schöne Copie oder Benutzung des Rafaelischen Gemäldes schon in dem Verzeichniss: Cento quadri per alfabeto che si conservano nella Galleria Farnese, Parma 1725 beschrieben, in das Museum zu Neapel gelangte. Es ist sehr tüchtig gemalt, aber in den Schatten stark nachgedunkelt, und sicher ein Werk von Giulio

Romano. Zweifelhaft scheint die Nachricht bei Gio. Batt. Roberti (Orazione di belle arti. 1758. S. p. 89) über ein drittes Exemplar: „Un quadro di Giulio Romano rappresentante una Madonna mandate a Perugia, fu detto il quadro della Gatta.“ So viel mir bekannt, ist jetzt kein solches Bild mehr in dieser Stadt vorhanden.

Von der Madonna della Gatta gibt es eine schlechte, altitalienische Radirung. Gegenseite. gr. fol. — Eine Zeichnung der Composition auf grau Papier, getuscht und mit Weiss gehöht, besitzt die *Pariser Sammlung*; eine andere wurde mit der Sammlung *Paignon Dyonval* nach England verkauft. Auch einen Carton der Composition in Sepia ausgeführt, Gegenseite, zeigt man in der *Florentiner Akademie* als ein Werk Rafael's. Die Zeichnung und Ausführung ist aber hier so schwach, dass er selbst nicht einem Schüler Rafael's darf zugeschrieben werden.

b) *Cherubin Alberti* hat 1582 die Composition der „Perle“ in Kupfer gestochen, aber mit Abänderungen, indem die Kinder mit einem Vogel spielen, der an einen Faden gebunden ist; und rechts sieht man eine reiche Architektur ionischer Ordnung, mit der Statue eines Moses in der Nische. Gegenseite. gr. fol. Bartsch XVII p. 63. N. 40. — Landon N. 330.

Wahrscheinlich ist dieser Kupferstich nach einem Gemälde gefertigt, welches sich schon seit längerer Zeit in Oakover Hall, dem Landsitze der Familie gleichen Namens, in der Grafschaft Derbyshire in England befindet. Soviel ich darüber vernommen, ist es genau die Composition der Perle, nur dass die Kinder mit einem Vogel spielen. Es soll übrigens ein ausgezeichnetes Bild von schöner, kräftiger Farbe sein und wird von Kennern dem Giulio Romano zugeschrieben.

c) Eine dritte Benutzung der Composition zeigt der Kupferstich eines altitalienischen Anonymen. Es ist die Gruppe der Maria mit dem Christkinde und dem kleinen Johannes, welcher ihm eine Frucht reicht. Statt der knienden Elisabeth, sitzt rechts der h. Joseph, und in einem Gebäude des Hintergrundes sieht man die alte Elisabeth. Links in der Landschaft ist eine Mühle an einem Teich. Hoch 7″ 7‴ br. 10″ 4‴. Landon N. 332. Tauriscus p. 161. N. 20.

232. Der Erzengel Michael. 1517. (1518.) vide

Von Holz auf Leinwand übertragen. H. 6′ 4″ 8‴ br. 3′ 3″ Bd. III. 139

S. Michael fast schwebend, steht auf dem am Rand von Felsenklüften niedergeschmetterten Satan, dessen teuf-

lischer Grimm kaum gegen die Allgewalt der göttlichen Kraft zu widerstreben sucht. Der geflügelte Erzengel hält in beiden Händen eine Lanze hoch empor, um sie auf den Feind zu stossen, seinen Körper deckt ein nicht ganz bis an die Knie reichender Leibrock und über diesem ein Panzer von Goldschuppen. Auch ist er mit einem Schwerte umgürtet. Die nackten Beine sind nur durch zierliche Halbstiefeln bedeckt. Aus den Felsenklüften sprühen Flammen und Schwefeldampf, den Hintergrund bildet eine öde felsige Landschaft mit einer Aussicht auf das Meer. Rafael zeigte in dem Erzengel ein Ideal von jugendlicher Kraft und Fülle, der in den Formen die Anmuth eines Jünglings mit der Stärke eines Mannes verbindet, in der Carnation die höchste Blüthe der Gesundheit zeigt. Seine Gestalt bildet einen herrlichen Gegensatz gegen die auch kräftige, aber gemeine Bildung des gefallenen Engels, der zwar auch Flügel, aber verkrüppelte trägt und dessen gefallene Natur durch Bockshörner und einen Schlangenschweif angedeutet ist. Dessen Carnation, meisterhaft behandelt, hat einen finstern, braunen Ton. Nach einem richtigen Gefühl für das Angemessene in der Kunst, hat aber Rafael das Hässliche der Gestalt des Satans durch starke Verkürzungen so wenig augenfällig gemacht, dass die Übermacht des göttlichen Erzengels auf jede Weise sich aufdringt und der Sinn nur von der Schönheit seiner völlig entwickelten Gestalt angezogen wird. Eben so befriedigend wie in der Form, ist auch die Färbung des Bildes, welche beinahe nur aus drei Farben, blau, gelb und Fleischfarb bestehend, ihm einen überaus ernsten Charakter gibt; aber die Tinten der Farben sind auch wieder so mannigfaltig, die Beleuchtung so wohl berechnet, dass demohngeachtet das Colorit einen grossen Zauber ausübt. Ursprünglich war es sicher von Rafael grösstentheils allein gemalt; jetzt aber ist es stark überarbeitet, obgleich noch von ergreifender, unverwüstbarer Wirkung. Am Saum des blauen Unterkleides steht die Inschrift: RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT. M. D. XVII. Siehe I S. 294.

Nach Vasari malte Rafael das Bild in Auftrag des Kö-

nigs von Frankreich, Franz I, und nach Revil et Duchesne aîné (Musée de peinture et de sculpture Paris 1828) war es der Cardinal de Boissi, päpstlicher Legat am Französischen Hofe, welcher darüber mit Rafael verhandelte. Unbedenklich darf man annehmen, dass die Wahl des Gegenstandes durch den von Ludwig XI im Jahr 1469 gestifteten Orden des heiligen Michael ist bestimmt worden; aber ganz ungegründet ist die Behauptung, das Bild habe andeuten sollen, dass der König von Frankreich, als der älteste Sohn der Kirche und als Grossmeister des Sanct Michael Ordens, die in Deutschland überhandnehmende Lehre Luther's zu bekämpfen habe; denn nicht nur war es erst am Vorabend von Allerheiligen desselben Jahres 1517, dass Luther zu allererst die 95 Sätze, besonders gegen den Misbrauch des Ablasskrames in Wittenberg öffentlich anschlug, sondern der Papst selbst legte so wenig Gewicht auf diese Begebenheit, dass auf des Prierias Anschuldigungen gegen Dr. Martin Luther Leo X kalt antwortete: „dass Bruder Martin einen überaus schönen Geist habe, und dass jene Anklagen nur mönchischer Neid seien" (che Fra Martino aveva un bellissimo ingegno, e che coteste erano invidie fratesche. Colomessi opp. ed. Fabric. p. 322). Eben so wenig Glauben verdient Pierre Dan (Tresor des merveilles de Fontainebleau. 1642), wenn er sagt: Clemens VII habe das Bild für Franz I malen lassen; denn Rafael starb früher, als jener Papst wurde. Es scheint, dass man das Gemälde nachlässig in Frankreich behandelte, denn es hat sich die Notiz einer Zahlung an Primaticcio gefunden, die schon ihm für die Herstellung des Bildes gemacht wurde. Im Jahr 1753 übertrug es Picault der Ältere auf Leinwand, und restaurirte es nochmals im Jahr 1776. Im Jahr 1800 wurde es von Picault dem Sohn abermals gereinigt, und zuletzt von Hacquin besonders von den gröbsten Übermalungen befreit, so dass das ursprüngliche Bild wieder einigermassen zum Vorschein gekommen ist; aber begreiflich ist es, dass so häufige Bearbeitungen ihm nicht anders als nachtheilig sein konnten.

Kupferstiche: *Nic. Beatrizetto.* Bartsch XV p. 254. N. 30. — von einem *Anonymen* französischen Kupferstecher

des 16. Jahrhunderts, sehr roh gearbeitet. Hoch 17″ br. 12″ 4‴. — Schlecht radirt von einem *alten Franzosen* mit: S. Michael Diabolum debellans etc. 8. — Nur der Umriss, gravé *chez Testelin*, sehr gering. fol. — *Petrus Lombartus* 1641. fol. — *Nic. de Larmessin* fürs Cabinet Crozat. fol. — *Egidius Rousselet*. fol. — *L. Surrugue*. 8. — *J. Haussard* oben im Bogen. kl. fol. — *N. Bazin*, chez Mariette. kl. 8. – *chez B. Bazin*. 4. — von einem Anonymen mit: S. Michael Diabolum debellans, *chez Jaques Chereau*, mit Rand. H. 9″ 4‴ br. 7″ 3‴. — *F. Chereau* sc. oben im Bogen. kl. fol. — *An. Seraphin* chez Edelinck. Gegenseite. gr. fol. — *J. Godefroy* 1810 gestochen und geätzt. gr. fol. — *H. G. Chatillon*. gr. fol. — *Alexandre Tardieu* fürs Musée Napoléon. fol. *Pigeot* für die Gallerie Filhol. 8. — Landon N. 112.

In der Sammlung des verstorbenen Hrn. *Th. Hope in London* ist eine schöne alte Copie, welche dem Giulio Romano zugeschrieben wird, wahrscheinlich aber in Frankreich von einem Italiener gefertigt wurde.

Ein angebliches Studium zum Kopf des h. Michael, auf Papier gemalt, wurde in Paris am 10. Mai 1832 aus dem Nachlass des Baron F. A. de Sylvestre, Zeichenlehrer Ludwig's XVI, versteigert. H. 18″ br. 21″.

233. Die grosse heilige Familie. 1518.

Von Holz auf Leinwand übertragen. H. 6′ 5″ br. 4′ 3″.

Maria, sich im Sitzen vorneigend, fasst unter den Armen das ihr aus der Wiege entgegenspringende Christkind. Links kniet Elisabeth mit ihrem kleinen Johannes im Schoose, dem sie die Händchen zur Verehrung zusammenlegt. Rechts hinter der h. Jungfrau steht Joseph betrachtend auf seinen Ellbogen gestützt und gegenüber sieht man zwei Engel, von denen einer verehrend die Hände kreuzweis auf die Brust legt, der andere mit hocherhobenen Armen Blumen über die freudenreiche Scene streut. Den Hintergrund bildet eine Zimmerwand mit einem grünen Vorhang, links etwas Luft. Am Kleidersaum der Maria steht: RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT. MDXVIII. Siehe I S. 295.

Vasari erwähnt unser Bild nur sehr undeutlich im Leben des Giulio Romano folgendermassen: „Und in Öl malte er an einem sehr schönen Gemälde einer h. Elisabeth von Ra-

fael, welches dieser dem König von Frankreich mit einem andern einer h. Margaretha gesendet, welches Giulio beinahe ganz allein nach der Zeichnung Rafael's ausgeführt. Derselbe schickte auch dem König das Portrait der Vice-Königin von Neapel, an welchem er nur den Kopf nach der Natur malte, alles übrige aber führte Giulio Romano aus.“ Aus dem Umstande, dass letzterer vielleicht das ganze Bild der grossen heiligen Familie untermalt, zum Theil auch vollendet hat, ist es begreiflich, wie das Colorit desselben einen durchgehend braunen Ton erhalten hat, und in Frankreich die Meinung aufkommen konnte, Rafael sei ein schlechter Colorist gewesen, während er im Gegentheil nicht nur in den Frescogemälden, sondern auch in Ölbildern, wie z. B. in der Madonna von Fuligno, der h. Cäcilia, und in dem Bilde in Dresden, die er mit eigner Hand ausführte, hinlänglich dargethan, dass er auch in der Kunst zu coloriren eine der ersten Stellen einnimmt. Ich kann bei dieser Gelegenheit die Bemerkung nicht unterdrücken, welche ich im Pariser Museum zu machen Gelegenheit hatte, und die sich auch anderwärts darbietet, nämlich wie nachtheilig es für eine günstige Ausstellung von Gemälden ist, wenn man grosse Meisterwerke von Künstlern verschiedener Schulen nebeneinander stellt, wo dann die hervorstechendsten Vorzüge der Meister sich gegenseitig schaden und jedes Bild nachtheilig auf das Nachbarbild wirkt. Nun hängt im Pariser Museum die grosse heilige Familie von Rafael zunächst dem Bilde der Antiope von Coreggio und dem der Dornkrönung von Tizian. Was ist aber die Folge der Zusammenstellung dieser drei herrlichen Meisterwerke? Coreggio's zarte Tinten scheinen flau gegen Tizian, seine Zeichnung nachlässig, selbst unschön neben dem Bild von Rafael. Dieses dagegen scheint eintönig und schmutzig in der Farbe und hart in den Umrissen; Tizian endlich fast roh in der Farbe gegen Coreggio und gemein in der Zeichnung gegen Rafael, der sie ausserdem alle durch Schönheit und Adel des Ausdrucks übertrifft. Weit entfernt also, dass solche Zusammenstellungen den Kunstfreunden einen Genuss bereiten, wird er dadurch geschmälert. Man stelle dagegen die

Gemälde einer jeden Schule zusammen, so wird der grösste Meister in einer eigenthümlichen Kunstrichtung unter seinen Verwandten die gebührende Stelle einnehmen, ohne dass verschiedenartige Vorzüge gegenseitig störend aufeinander einwirken.

Hier noch einiges die Geschichte unseres Bildes betreffend. Usteri berichtet in einer Note zu „Winkelmann's Briefen an seine Freunde in der Schweiz" 1778 p. 83: „Die grosse heilige Familie Rafael's stand ehedem zu Versailles über einem Kamin; man hat es Hrn. Wille (dem Kupferstecher aus Königsberg in Paris) zu danken, dass es vom Rauch entfernt und in ein Vorzimmer ohne Kamin versetzt worden." Da die Tafel, worauf das Bild gemalt war, sehr gelitten hatte, so wurde es von Holz auf Leinwand übertragen, und ist im Allgemeinen in einem befriedigenden Zustande, bis auf den allgemeinen braunen Ton, welchen es wohl durch die Anwendung des Lampenruses bei der Untermalung von Giulio Romano erhalten hat.

Kupferstiche nach dem Gemälde.

In der Art des *Caraglio*, oben links steht Ave Maria.... amen. Unten rechts zuweilen R. v. H. 15″ 9‴ br. 10″ 3‴. Heinecke N. 1. — *E. Rousselet*, Le Blond ex. Gegenseite. gr. fol. — *C. Duflos*. Gegenseite. kl. 4. — *chez N. Bazin*. Gegenseite. kl. fol. — *Gerard Edelinck sculp*. Gegenseite. vorzüglich. fol. 1. Abdr. vor dem Wappen von Colbert. 2. mit dem Wappen. 3. das Wappen weggenommen. — *Jac. Frey* fürs Cab. Crozat. Gegenseite. fol. — *P. Drevet exc.* oben im Bogen. kl. fol. — *P. Drevet exc.* kleines gutes Blatt von Anonymen. — *Jques Chereau jun.* oben im Bogen. kl. fol. — *B. Picart* (sous la direction de) H. 5″ 6‴. — *de Poilly*. Gegenseite. gr. fol. — *chez de Poilly* oben etwas im Bogen, unbedeutend. kl. fol. — *chez Vallet*. Gegenseite. gr. fol. — *Edelinck jun.* sculp. chez J. Bonnart, schlecht. gr. fol. — *G. Montbard excudit*, mit Rand. kl. fol. — *Giampicoli* inc. gr. 8. — *Leodii Michael Natalis* Calcographus S. S. Cel. E. Col. kl. fol. — *F. Borsi*, schlecht. fol. — *Joh. Emili* Romae 1793. Gegenseite. hart. fol. — *P. Schenck* in Amsterdam in geschabter Manier. Gegenseite. kl. fol. — Nochmals etwas kleiner, ohne Namen. — *E. Kirkall* in geschabter Manier. gr. fol. —

Mit der Roulette *bei Colnaghi & Comp.* London 1795. fol. — *L. Schiavonetti*, The Holy Family. fol. Cop. nach Edelinck — *Giuseppe Asioli* da Coreggio 1814. fol. — *Thouvenin* fol. — *Ch. Louis Schuler* de Strasbourg 1824. gr. Blatt. — *Jos. Theo. Richomme* fürs Musée Napoléon. fol. — *L. Pouquet* für die Gallerie Filhol. 8. — *Aug. Spiess* in Stahl. gr. fol. — Lith. von *J. Gauff*, bei Stern in Frankfurt a. M. Gegenseite, nach Edelinck. fol. — Landon N. 105.

Im Catalog von Tauriscus p. 149 ist noch angegeben: *Virgile Solis* und ein Umriss von *Testelin.* fol. — Studien nach den Köpfen gest. von *Bouqué.* 6 Blätter p. 285. N. 10.

Brustbild der Maria in Oval, Mater Amabilis, rechts gewendet. *Houlanger fec.* gr. fol.

Studien zu dem Gemälde.

a) Entwurf zu der Maria in Rothstein. In der *Pariser Sammlung.* gest. bei Landon N. 217. Verz. N. 479.

b) Studium zum Gewand der Maria, in der *Florentiner Sammlung.* Verz. N. 113.

c) Entwurf zum Christkind nach dem Leben in Rothstein, in der *Florentiner Sammlung.* Verz. N. 114.

Copien.

a) In der Grösse des Originals auf Leinwand, bei den *Brüdern Woodburn* in London.

b) Copie von Mignard in einem kleinen Format sah ich bei Hrn. Cousin aus Paris; im Sommer 1831 brachte er sie zum Verkauf nach London, da er ein Original zu besitzen glaubte; der Chirurg *Hr. Nossoc* erstand das Bild.

c) In Fresco von Rafaele del Colle gemalt, in der Kirche del Corpus Domini zu *Urbania.*

d) Zu einem Carton, wahrscheinlich um eine Tapete danach zu wirken, benutzte man die Composition, indem man noch einige Figuren auf den Seiten hinzufügte; so steht hinter Elisabeth der alte Zacharias, und bei Joseph zwei weibliche Figuren, welche bewundernd der Scene zusehen, und ganz in der Ecke bemerkt man noch einen Mannskopf. Oben zur Rechten schwebt in horizontaler Richtung ein Blumen streuender Engel, statt der beiden stehenden auf dem Originalbild. Der Carton ist in schwarzer Kreide gezeichnet und war colorirt, aber die Farben sind jetzt fast ganz geschwunden. Der Behandlungsart nach wurde er zur Zeit des Primaticcio aus-

geführt. Er befindet sich in *Broughton Hall*, dem ehemaligen Sitze der Herzoge von Montague, jetzt dem Herzog von Buccleuch gehörig. Der Sage nach schenkte ihn, mit noch andern Kunstwerken, der König von England an den Herzog von Beaumont, als dieser aus Frankreich kam. Siehe meine Kunstreise durch England und Belgien S. 188.

234. Die heilige Margaretha.

Auf Holz. Hoch 5′ 8″ br. 3′ 7″.

Die heilige Margaretha, welche durch die Kraft des Glaubens den Versuchungen der Welt widerstand, wird stets als Siegerin über einen Drachen dargestellt [1]). So erblicken wir sie auch hier, eine überaus edle, jungfräuliche Gestalt, einherschreitend über einen gewaltigen, sich zu ihren Füssen krümmenden Drachen. In ihrer Rechten hält sie einen Palmzweig, mit der Linken fasst sie einen über die Schultern hängenden Mantel. Den Hintergrund bildet eine baumbewachsene Anhöhe. Schon oben wurde des Vasari Angabe im Leben des Giulio Romano berichtet, dass dieser das Bild beinahe ganz nach einer Zeichnung Rafael's ausgeführt habe; eine Aussage, welche das röthliche Colorit der Carnation und der kräftige Ton des Bildes bestätigen. Pierre Dan sagt dagegen, ohne Belege dafür zu geben, dass ein Florentiner Edelmann es der Kirche S. Martin des champs in Paris geschenkt habe, und dass es nachmals von Heinrich IV sei erstanden worden; aber ich halte die Angabe

1) Der Legende nach war Margaretha die Tochter eines vornehmen Götzenpriesters zu Antiochia, welcher sie wegen ihrer Neigung zur christlichen Religion die Schweine hüten liess. In diesem Zustande traf sie Olybrius, General des Kaisers Aurelian, und begehrte sie ihrer Schönheit wegen zur Frau, jedoch unter der Bedingung, dass sie dem christlichen Glauben entsage. Auf ihre standhafte Weigerung wird sie gegeisselt, mit eisernen Spitzen geritzt und in eine Höhle geworfen. Hier erscheint ihr Satan in Gestalt eines furchtbaren Drachen, den sie aber durch das Zeichen des Kreuzes vertreibt, worauf sie durch den h. Geist getröstet und geheilt aus dem Kerker befreit hervortritt. Nachdem man sich vergeblich bemüht hatte sie zu ersäufen, erlitt sie den Märtyrertod durch Enthauptung.

des Vasari für zuverlässiger, nach welcher Rafael das Gemälde an König Franz I gesendet; auch habe ich schon I S. 295 die Vermuthung ausgesprochen, dass Margaretha von Valois, die Schwester des Königs, die Veranlassung zur Wahl der dargestellten Heiligen dürfte gewesen sein. Das Bild auf Leinwand übergetragen, wurde an mehreren Orten so verwaschen, dass der Grund durchsieht, demohngeachtet spricht des Rafael Genius noch mächtig an. Erst seit kurzem ist dasselbe wieder im *Pariser Museum* ausgestellt und den Kunstfreunden zugänglich worden.

Kupferstiche nach dem Bild in Paris.

Phil. Thomassin 1589. fol. — *Egidius Rousselet.* fol. — *Ls. Surugue.* Gegenseite fürs Cab. Crozat. fol. — *B. Picart exc.* Gegenseite. gr. 8. — *Chez Ve. Chereau* ohne Namen, wahrscheinlich von B. Audran, mit der Legende der Heiligen. kl. fol. — *Mariette exc.* Gegenseite. hart. fol. — *Marie Briot.* fol. — *Sandrart exc.* steif. fol. — *C. Fiori* kräftig in der Art der Niederländer gestochen. fol. — *Gio. Maria Variana* formis. Genova. radirt. kl. fol. — *A. B. Desnoyers* 1832. gr. fol. — Landon N. 111.

Copien nach dem Gemälde.

a) Aus der Sammlung des Hrn. von Jabach in Köln kam ein schönes Exemplar an den Maler Hoffmann daselbst, nach dessen Tod es Dr. Huybens nach Wien brachte, um es daselbst zu verkaufen. Wohin es nun gekommen, darüber habe ich keine Auskunft erhalten können. Es stimmt in allen Theilen mit dem Bild in Paris, hat etwas gelitten und ist zum Theil übermalt, besonders der linke Arm; das rothe Obergewand ist verblasst. Es gibt einen kleinen Kupferstich nach diesem Bilde von *Meno Haas* im Rheinischen Taschenbuch 12″. — In Wien gestochen von *Carl Rahl.* fol.

b) Eine ganz ähnliche alte Copie besitzt *Hr. Andrae in Offenbach*, wenn es nicht dieselbe, wie obige ist.

Die heilige Margaretha der Wiener Gallerie.

Auf Holz. Hoch 5′ br. 3′ 10″.

Merkwürdig ist eine Benutzung unserer Composition mit wesentlichen Änderungen. Die Heilige, aus der Felsen-

höhle tretend, hält hier in der Linken ein kleines Crucifix, und den rechten Arm über ihren Körper legend, fasst sie das zu ihrer Linken herabfallende rothe Gewand. Ihr Blick sieht nicht freudig aus dem Bilde, sondern sie richtet ihn abwärts nach dem Drachen, der sich noch gewaltsam um sie krümmt.

Die älteste Nachricht über dieses Gemälde gibt der Anonyme des Morelli p. 72: „In casa de M. Zuanantonio Venier in Venezia. 1528. La tela della S. Margarita poco minor del naturale fu de man de Raffaello de Urbino, che la fece a Don Abate de S. Benedetto, che la donò ad esso M. Zuanantonio: ed è una giovine ritta in piedi con panni apti ed eleganti, parte delli quali tiene con la man destra; con un aere bellissimo, con li occhi chinati in terra, con la carne bruna, come era peculiar all' artefice, con un crocifisso piccolo in la man sinistra, con un dracone che gira attorno a lei in terra, ma sì discosto però da lei, che la si vede tutta insino alle piante, nè l'ombra pur del dracone la tocca, per essere el lume e lo veder alto, con una grotta da driedo che aiuta la figura a rilevarsi: ed è opera in somma irreprensibile."

Eine zweite Nachricht finden wir in der: Carta del Navegar pitoresco. Venezia 1660. 4. p. 45, wo der Verfasser, Marco Boschini, die Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm nach einem Bericht des Malers Pietro Liberi besingt, der in den Jahren 1658 und 1659 Wien besucht hatte. Er gibt darin an, dass das Gemälde der h. Margaretha von Rafael an 100 Jahre im Hause Priuli zu Venedig gewesen sei:

Stà volta sì, per termine cortese,
Portar la Magarita preciosa
Voi tra ste zogie per zogia famosa
Che gran tempo hebe abbergo in sto paese.

Per esser stà nutrida in stà Cità
Cent' ani in Cà Priuli, in regia stanza,
L' ha privilegio de citadinanza
E d'ogni forestir l'ancianità.

Questa xè quela santa Margarita
Sì segnalada, e de sì gran valor;
Certo che Rafael s'ha fato honor:
L'è 'l più bel quadro, che 'l fesse in só vita.

Derselbe Marco Boschini sagt in seinem Buche: Le minere di pittura, Venezia 1664. 12. p. 525, dass das Originalbild der h. Margaretha nach England gegangen sei, dass aber eine Copie desselben sich auf dem Altar der Familie Priuli in der Camaldolenser Kirche S. Michele auf der Insel Murano befände. Noch sah man sie daselbst bis zum Jahr 1797, wie der „Trattato della pittura Veneziana," Venezia 1797 II p. 138 angibt. Die Angabe des Boschini stimmt mit einer ähnlichen des Pierre Mariette im Text zum Cabinet Crozat I p. 7 überein, indem letzterer sagt, dass das Gemälde der h. Margaretha im Besitz des Erzherzogs aus der Sammlung des Königs von England stamme. In dem Catalog der Kunstsammlungen des Königs von van der Doort ist dieses Bild zwar nicht verzeichnet, allein da dieses bei vielen andern vorzüglichen Gemälden unterblieb, darf doch angenommen werden, dass es, nach dem traurigen Ende des Königs, durch den Erzherzog Leopold Wilhelm, Statthalter der spanischen Niederlande, der viele Bilder aus England bezog, erstanden worden sei. Sicher ist, dass dasselbe mit dessen Sammlung von Kunstgegenständen im Jahr 1657 von Brüssel nach Wien wanderte und der Erzherzog diese laut seinem Testament aus Kaiser-Ebersdorf vom 9. October 1661 an Kaiser Leopold I vermachte. Darin heisst es im fünften Artikel: „Damit auch fünftens höchst genedige Ihre Kays. Maytt. und Ld. von meinem zeitlichen Vermögen eine Vetterliche gedechtnuss haben; Alss verschaffe und legire Ich deroselben alle meine gemähl, statuas und heidnische pfenning alss das Vornembste und Mir dass liebste stuckh von meiner Verlassenschaft" u. s. w. Siehe Österreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde vom 11. Juli 1835 S. 219, in einem Aufsatz über Rafael's Werke in der k. k. Gemäldegallerie von Albrecht Krafft. Gegen diese unser Gemälde betreffende Combination, wie sie sich aus obiger Zusammenstellung ergibt, tritt uns nur ein Umstand

entgegen, nämlich, dass der Anonyme des Morelli von einer Tela, einer Leinwand mit der h. Margaretha spricht, während das Bild im Belvedere zu Wien auf Holz gemalt ist. Allein wir haben schon einmal ein ähnliches Versehen von ihm bei den Portraiten des Navagero und Beazzano rügen müssen, und eine Entschuldigung in der Flüchtigkeit gefunden, womit reisende Kunstliebhaber solche Notizen zu machen genöthigt sind. So wollen wir denn auch hier dieses Auskunftsmittel um so mehr gelten lassen, als selbst seine Angabe der etwas bräunlichen Carnation ganz mit unserm Bilde übereinstimmt. Dieser tiefe Ton in den Schatten verräth die Behandlungsart des Giulio Romano, wie denn überhaupt die Veränderungen der Raphaelischen Composition demselben zuzuschreiben sind, indem die starke Wendung der Gestalt, wie sie Rafael's Schönheitssinn nie zugegeben haben würde, ganz dem feurigen Genius seines grössten Schülers entspricht.

Kupferstiche: *Joh. Troyen* 1660. kl. fol. für das Werk: Davidis Teniers jun. . . Theatrum artis pictoriae etc. Bruxellae 1669. fol. — *Luc. Vorstermann* jun. Gegenseite. fol. — *Jacob Männl.* Gegenseite, in geschabter Manier. gr. fol. — *Joh. Anton von Prenner* 1733 geätzt. Gegenseite. kl. fol. für sein: Theatrum artis pictoriae etc. Vindobona 1729 — 1733. — *Joh. Eissner* für die k. k. Bildergallerie im Belvedere, Wien bei Carl Haas 1821 — 1828. — Umriss von *A. Reveil.* 8.

Auch gibt es ein Paar Kupferstiche, in welchen die heilige Margaretha einen Palmzweig und ein Crucifix hält, was als eine willkürliche Benutzung der Composition Rafael's anzusehen ist. Gest. von *N. Bazin* 1690. 4. mit dem Kreuz in der Rechten. — Se vend chez Bazin, *Mariette exc.* mit der Palme in der Rechten und dem Kreuz in der Linken. 12.

235. Die kleine heilige Familie in Paris.

Auf Holz [1]. Hoch 13″ 9‴, breit 10″ 9‴.

Das in der Wiege stehende Christkind reicht über den

1) Im Musée Napoléon wird angegeben, dass es auf Kupfer gemalt sei; da dieser Gebrauch aber erst später aufkam, vermuthe ich hier einen Irrthum.

Schoos der sitzenden Mutter und herzt den kleinen Johannes, ihm mit beiden Händen die Wangen streichelnd. Dieser kniet verehrend im Schoos der niedergekauerten Elisabeth, welche ihn mit der Rechten hält. Den Grund bildet ein verfallenes, mit Buschwerk und Bäumen bewachsenes Gemäuer. Zu beiden Seiten sieht man in eine reiche Landschaft. Dieses überaus liebliche Bildchen, kräftig und klar in der Färbung, ist sehr zart, aber meisterhaft und geistreich behandelt, so dass mit Sicherheit anzunehmen ist, Rafael habe es grösstentheils selbst ausgeführt. Felibien, (Entretiens II p. 335) gibt über die Herkunft desselben folgende Nachricht: „Das Bildchen, von dem ich hier rede und welches sich im Cabinet des Königs befindet, war lange in dem Hause de Boissi, als eine Hinterlassenschaft von Adrien Gouffier, Cardinal von Boissi, welcher im Jahr 1515 durch Leo X den Cardinalshut empfing und von ihm 1519 als päpstlicher Legat nach Frankreich gesendet wurde. Man sagt, dass Rafael ihm aus Dankbarkeit für die ihm am Hof des Königs Franz I geleisteten Dienste jenes Bild geschenkt habe. Dem sei nun wie ihm wolle, der Cardinal hielt es sehr in Ehren und Rafael selbst trug Sorge, dass es gut erhalten würde, indem er es mit einem kleinen Deckel versah, der auf eine eben so geschmackvolle als gelehrte Weise verziert ist.“ Nachmals besass es der Herzog von Rouanez und Ludwig XIV erstand es vom Abbé Lomenie de Brienne. F. Le Comte, in seinem Cabinet de singularités, Paris 1699 II p. 54, erwähnt es in Versailles, jetzt ist es im Pariser Museum, aber nicht mehr mit dem von Felibien erwähnten Deckel versehen. Ich vermuthe indessen, dass ein kleines 14″ hohes und 11″ breites, mit N. 1083 bezeichnetes Bildchen daselbst der jetzt vermisste Verschluss ist. Er besteht aus nun zusammengefügten zwei Tafeln und zeigt eine meisterhaft grau in Grau gemalte, allegorische Figur der Abondantia. Sie steht in einer Nische gleich einer Statue, stützt sich mit dem rechten Arm auf ein goldgelbes Gefäss und hält ein Füllhorn mit Ähren von derselben Farbe. Die Linke setzt sie in die Hüften. An dem untern Stein ist eine Maske mit weitem muschelförmigem Munde angebracht, daher das Bild-

chen auch öfters als ein Modell für einen Brunnen ausgegeben wird. Zu den Seiten ist eine von färbigem Marmor eingelegte Verzierung nachgebildet und unten steht der Name: RAPHAEL. VRBINAS.

Einen Umriss dieses Bildchens findet man im Manuel du Musée Napoléon IV. N. 21. — Siehe I. S. 297.

Kupferstiche nach der kleinen heiligen Familie.

Jacopo Caraglio. Nur eine Mauer zum Hintergrund. Bartsch XV p. 69. N. 5. — Nachstich RAPH. VRS. INVENT. Gegenseite. — *Corneille Matsys* (?) in einer Felsennische. Gegenseite. H. 11″ 10‴ br. 9″ 10‴. — *Fr. Poilly.* fol. 1. Abdr. ohne Namen des Stechers, 2. Abdr. mit seinem Namen. 3. Abdr. aufgestochen von C. Simonneau fürs Cab. Crozat. 4. Abdr. sehr überarbeitet Jo. Jac. de Rubeis formis Romae. — *Jo. Jacobus Frey* incisor Lucernen. kl. fol. — *P. Drevet exc.* kl. fol. — *De Poilly excud.* Gegenseite. kl. Blatt. — *W. D. Gutwein* fec. Nachstich. — chez de Poilly in einem Rund, Hintergrund mit Vorhängen und einem Fenster. Inschrift: Deliciae meae etc. gr. 4. — *Anonym* in einem Oval, kleines, schlechtes Blatt. — *J. B. L. Massard.* fol. — *A. B. Desnoyers.* La Vierge au berceau. fol. — *Morace* fürs Musée Napoléon. fol. — rad. von *Devilliers*, beendigt von *Nicquet* für die Gallerie Filhol. 8. — *Leroy* mit der Roulette. Gegenseite. kl. fol. — Landon N. 107.

Copien nach dem Bildchen.

Der Cavaliere del Pozzo erstand eine Copie, die man für Original hielt, für den Marquis de Fontenai Mareuil, Gesandter beim Papst Urban VIII. In Paris schenkte er sie dem Cardinal Mazarin. Wohin sie gekommen, kann ich jetzt nicht mit Gewissheit angeben, allein eine schöne alte Copie, welche jene sein soll, sah ich bei Hrn. George Morant in London. Und in derselben Stadt noch eine geringere bei einem Kunsthändler; desgleichen eine in Köln.

Eine Zeichnung in Bister, mit Weiss gehöht, war in der Sammlung des Herzogs von Tallard. Siehe Catalog von Remy et Glomy. Paris 1756.

236. Johanna von Aragonien.

Auf Holz. Hoch 3′ 8″ 6‴ br. 3′.

Kniestück. Die junge Fürstin sitzt links gewendet, in drei Viertel gesehen. Ihr feines Oval umschliessen die auf den Nacken voll herabhängenden, blonden Haare, ihre Augen sind dunkelblau; die offene Stirne ist von schön gewölbten Augenbraunen begrenzt, die Nase fein, der Mund zart und voll Anmuth, das feine, rundliche Kinn hat ein Grübchen; den Kopf bedeckt ein rothsammeter Hut mit einigen Perlen und Edelsteinen besetzt. Ihr sammetes Kleid von amaranthrother Farbe hat weite, gelbgefütterte Ermel; die Arme selbst sind mit Gaze umhüllt. Mit der aufgehobenen Rechten fasst sie den rückwärts geworfenen Pelz; die Linke ruht auf dem Knie. Den Hintergrund bildet ein Zimmer und eine Aussicht durch eine reich ausgeschmückte Loggia nach einem Garten. Der Kopf im Pariser Exemplar ist von überaus feiner Zeichnung und wundervollem Reiz, obgleich im Colorit nicht ausgezeichnet, sondern vielmehr etwas trocken. Vasari, im Leben des Giulio Romano, nennt die Fürstin irrig Vice-Königin von Neapel und sagt, dass Rafael nur den Kopf, das übrige jener Schüler ausgeführt habe; die Anordnung ist aber von solcher Schönheit, dass des Meisters grosses Talent und feiner Geschmack auch so noch in diesen Beiwerken aufs glänzendste hervorleuchten. Pierre Dan und Lepicié sagen, Hippolyt de' Medici habe sie für König Franz I malen lassen, was aber nothwendigerweise ein Irrthum ist, da er, 1511 geboren, bei Rafael's Tod erst neun Jahr alt war; es entsteht daher die Vermuthung, dass Cardinal Giulio de' Medici, nachmals Clemens VII, das Portrait jener weltberühmten Dame für den König, den grossen Verehrer weiblicher Schönheit, habe fertigen und ihm überreichen lassen. Jetzt schmückt das wohlerhaltene Bild das *Pariser Museum.*

Wie ich schon im ersten Theil S. 296 angegeben habe, war Johanna eine Tochter Ferdinand's von Aragonien, Herzogs von Montalto, dem dritten natürlichen Sohn des Königs von Neapel, Ferdinand's I. Sie war an Ascanio Co-

lonna, Fürsten von Tagliacozzo und Herzog von Palliano, Conestabile von Neapel, vermählt, und sowohl an Geist, als an Schönheit eine der ausgezeichnetesten Frauen des 16. Jahrhunderts. Bis in ihr Alter blieb sie in beiden Beziehungen berühmt, wurde die Göttliche genannt, und wie man versichert, sollen 300 Poeten ihre Schönheit besungen haben. Bekannt ist besonders die Sammlung der Lieder, welche Girolamo Ruscelli unter folgendem Titel herausgegeben: Tempio alla divina Signora Donna Giovanna d'Aragona fabricato da tutti i più gentili spiriti, et in tutte le lingue principale del mondo. Venetia 1558. Der ausgezeichnete Arzt und Schriftsteller Agostino Nifo, oder Niphus, aus Sessa im Neapolitanischen (geboren 1473 † um 1550 zu Pisa), seit 1513 durch Leo X an den päpstlichen Hof gezogen, wo er den Titel eines Comes palatinus und die Vergünstigung erhielt, den Namen und das Wappen der Familie de' Medici zu führen, widmete der Schönheit der Fürstin ein besonderes Büchlein vom Schönen und der Liebe. Es ist vom 3. November 1529, wie am Schluss des zweiten Büchleins steht: Et de pulcro et amore hactenus. Niphani, Novembris MDXXIX die III. Die erste Ausgabe, Roma 1531, ist in 4., die andere, Leyden 1641, in 12. erschienen [1]). In der Dedication des Büchleins an die Fürstin von Tagliacozzo sagt der Verfasser:

„Durchlauchtigste Johanna, als ich nachsann, was für ein Werk aus meinem Studium ich dir wohl darbringen könnte, fiel mir ein Buch ein, was in zwei getheilt ist, in das, was von dem Schönen, und in das, was von der Liebe handelt, womit ich gedacht dich zu ehren und dir grosse Ehrfurcht zu beweisen. Denn obgleich der göttliche Plato von diesen Gegenständen genau geschrieben, so habe ich mich doch daran gewagt, weil zu Anfang, Mitte und Ende des Buches mir deine Schönheit immer Stoff gab. Bloss durch deren Betrachtung und Zergliederung wird

1) Augustini Niphi Medici ad illustrissimam Joannam Aragoniam, Tagliacoccii Principem de Amore Liber. Lugduni Batavorum apud Davidem Lopes de Haro. CIƆIƆCXLI.

mein Buch nicht nur schön, sondern auch bewundrungswürdig. Und wenn gleich meine Kräfte im Beschreiben weit geringer sind, als dich lobbringender Liebreiz schmückt; so wird doch, was mein Ausdruck nicht erlangt, deine Schönheit leisten, so wie sie öffentlich hervortritt, und wird das Buch so berühmt machen, dass ich hoffen darf, es werde über alle andere bis zu den Gestirnen entschweben."

Im fünften Capitel des Büchleins vom Schönen beschreibt sie Nifo in redseliger Wortfülle folgendermassen: „Was aber durchaus und an und für sich schön in der Wirklichkeit sei, beweist die durchlauchtigste Johanna. Die ist an Leib und Seele durchweg schön. An Geist: denn diese Halbgöttin besitzt solche Vortrefflichkeit und Holdseligkeit der Sitten (was die wahre Geistesschönheit ist), dass sie nicht aus menschlichem, sondern göttlichem Samen entsprossen scheint. Am Leibe: indem ihre Wohlgestalt, welche die Leibesschönheit ausmacht, so gross ist, dass Zeuxis zu Kroton nicht so viele Mädchen nach einzelnen Theilen würde durchmustert haben, um das einzige Bildniss der Helena zu fertigen, falls er nur einer einzigen solchen Schönen Vortrefflichkeit hätte anschauen und nach dem Leben malen dürfen." Nun folgt die genaue Beschreibung der einzelnen Theile seiner Schönen, die im Wesentlichen auf unser Bildniss passen, da er ihre Haare als lang und golden, ihre Augen als blau, das Kinn mit einem Grübchen versehen beschreibt. Im 109. oder letzten Abschnitt des Büchleins der Liebe erklärt Niphus zum Schluss die Fürstin Johanna als die Allerschönste von allen den Schönen, die er erwähnt habe, und erkennt ihr den Preis vor allen Hochgefeierten des Alterthums zu, die Properz, Horaz, Virgil, Catull, Ovid und Acontius mit Lob und Liebe besungen.

Johanna, mit Ascanio Colonna vermählt, ward in alle die Schicksale dieses Hauses verflochten, und hatte besonders unter Paul IV, der alle Güter der Colonna im Kirchenstaat einzog, die härtesten Prüfungen zu bestehen. Sie wurde in Rom in Zimmerhaft zurückgehalten und musste

selbst Vergiftung fürchten. Indessen gelang es ihr im Jahr 1556, wo sie grade ihres Sohnes, des berühmten Helden bei Lepanto, Marc Antonio Colonna Sache unterstützen konnte, sich der scharfen Aufsicht der Caraffa zu entziehen und mit ihren beiden Töchtern zu Pferd zu entweichen. Der Herzog von Alba, damals Vicekönig von Neapel, empfing sie mit unaussprechlicher Freude. Da ihr vorgerücktes Alter keinen Verdacht zuliess, umarmte er sie, grüsste aber nur die beiden Töchter, obgleich sie sich aus Ehrfurcht entschleiert hatten. „Es scheint mir," sagte der Herzog von Alba zu Johanna, indem er sie begrüsste, „die berühmte Clölia zu sehen, welche zwar nicht vom Lager des Feindes aus Liebe zum Vaterlande nach ihrer Stadt entflieht, aber von der Stadt nach dem Lager, durch die Stärke der mütterlichen Liebe zu dieser Flucht bewegt [1])." Ihr Gemahl befand sich indessen in der Gefangenschaft zu Neapel, keineswegs mit dem Sohne im Einverständniss, auf dessen Seite die Mutter mit Vorliebe stand. Ascanio Colonna starb im Gefängniss zu Neapel nach dreijähriger Haft, und beschuldigt dem König nach dem Leben getrachtet zu haben, am 24. März 1557. Johanna aber, nach Erbauung einiger Kirchen, erst im October des Jahrs 1577. Ihre Schwester Maria, Gemahlin des Alfonso d'Avalos, war ebenfalls wegen ihrer Schönheit bis ins hohe Alter berühmt [2]).

Kupferstiche nach dem Portrait der Johanna von Aragonien.

Jacques Chereau fürs Cabinet Crozat. fol. — *Raph. Morghen* fürs Musée Napoléon. fol. — *A. E. Lasti* radirt und von Gio. Rivera vollendet. — *Leroux*, etwas manierirt. fol.

Alte Copien nach dem Gemälde.

a) In der Gallerie des Baron *v. Speck-Sternburg zu Lützschena* bei Leipzig. Sie stimmt mit dem Original sehr überein, ist aber auf Leinwand gemalt. Hoch 50″ br. 42″. Früherhin

1) Vie du Duc d'Albe. L. IV.

2) Enea Vico hat ihr Portrait im Profil gestochen. Bartsch XV p. 331 N 233.

soll dieses Bild bei einem Tischler in Basel gewesen sein; vor etwa 30 Jahren erstand es Graf Fries in Wien von einem Bilderhändler. Aus der Sammlung Puthon in Wien gelangte es in die des jetzigen Besitzers. Lith. von *Ludw. Zöllner.* fol.

b) In *Warwick-Castle*, in der Gallerie des Grafen von Warwick. Der Ton dieses Bildes soll nach erhaltenen Berichten etwas frischer sein, als der des Originals im Pariser Museum, doch so, dass, wenn auch die Färbung der Stoffe dabei gewinnt, die der Carnation dagegen etwas zu braunschwarz in den Schatten wurde. Der Ausdruck im Kopf sei überaus ernst, die Nebensachen mager in der Behandlung, der Hintergrund sehr dunkel.

c) Im *Berliner Museum.* Copie von Gio. Batt. Salvi, il Sassoferrato genannt. Auf Leinwand. H. 3′ 9‴ br. 3′ 1″.

d) In der *Gallerie Doria in Rom* ist von einem Schüler des Leonardo da Vinci eine Benutzung des Rafaelichen Bildes; es stimmt bis auf den Kopf in allen Theilen mit diesem überein, dieser zeigt aber nicht mehr das Bildniss der Johanna von Aragonien, sondern einen weiblichen Kopf in des Leonardo Manier. Er ist besser als das übrige behandelt, indem die Beiwerke in Zeichnung und Behandlung steif, in der Färbung ohne Kraft und Schmelz sind.

e) In der *Münchner Gallerie* sah ich im Jahr 1835 unter N. 707 eine andere Benutzung des Portraits durch einen Schüler des Leonardo da Vinci: Die Johanna ist hier zu einer heiligen Cäcilia umgewandelt.

Bevor ich diesen Artikel schliesse, will ich noch die Zeichnung eines weiblichen Portraits erwähnen, welches in Holland unter dem Namen Madonna del Marquisato bekannt ist, und vielleicht zu obigem Bildniss diente. Ich kenne die Zeichnung nur aus Catalogen: Im Catalog der Sammlung des Johann van der Marck, Aegidius Sohn, Rath und Bürgermeister der Stadt Leyden, verkauft zu Amsterdam am 29. Nov. 1773, ist sie verzeichnet: „N. 276. La Madonna del Marquisato. Zynde het portret van een vroun van vooren tezien; extra uitvoerig met zwart Kryt getekend en zeer raar. H. 8½ br. 7½.“ Verkauft um fl. 125 — Im Catalog C. Ploos van Amstel, Amsterdam 1800. „N. 2. Een capitaal vrouwen hoofd, verbeeldende la Madonna de Marquisato; uitvoerig met zwart Kryt en met wit gehoogd, op bruin papier.“ Um fl. 60 — verkauft; wohin die Zeichnung gekommen, ist mir unbekannt.

237. Leo X (geb. 1475 † 1521.) umgeben von den Cardinälen Giulio de' Medici und Lodovico de' Rossi.

Auf Holz. Hoch 4′ 3″ br. 3′ 8″.

Kniestück. Der Papst, links gewendet, sitzt auf einem Armsessel an dem vor ihm stehenden Tisch, der mit einem rothen Tuch bedeckt ist und auf dem sich eine reich verzierte silberne Klingel und ein Brevier mit Miniaturen befindet. Der Papst, welcher letzteres mit einer Lupe, die er in der Linken hält, eben scheint betrachtet zu haben, schaut mit beobachtendem Blick vor sich, wie im Gespräch mit einer Person, die man sich gegen ihm über zu denken hat. Links steht bei ihm der Cardinal Giulio de' Medici (nachmals Clemens VII), und rechts hinter seinem Sessel der Cardinal Lodovico de' Rossi [1]), mit den Händen die Lehne haltend. Den Hintergrund bildet eine Architektur, mit einem offenen Bogen rechts. Der Papst trägt eine rothe Mütze von Sammt, und unter einem rothen Kragen ein weisses Damastkleid mit weiten, mit Pelz besetzten Ermeln. Da der Cardinal de' Rossi erst im Jahr 1517 den Cardinalshut erhielt, und schon 1519 starb, so lässt sich die Entstehung dieses Gemäldes füglich in das Jahr 1518 setzen. Schon im ersten Theil S. 298 wurde erwähnt, dass dieses Portraitbild sich nicht nur den grössten Meisterwerken dieser Art anschliesst, durch die freie und wahre Darstellung der Köpfe und der Beiwerke, und durch die Kraft und Lebendigkeit des Colorits, sondern dass Rafael sogar in demselben sich über alle Portraitmaler erhebt durch die tiefe Auffassung der Charaktere seiner Personen, die sozusagen lebendiger, als das Leben selbst, dem Beschauer vor Augen gestellt werden; das heisst, die mit einem Blick, den wir auf sie werfen, uns ihren Charakter und ihre ganze

1) Lodovico de' Rossi, ein Sohn der Schwester Leo's X, war ein Mann von Talent und Gelehrsamkeit, und besonderer Liebling des Papstes, da er mit ihm unter einem Dache erzogen ward und ihn unter allen Launen des Schicksals treu begleitete. (W. Roscoe im Leben Leo X II p. 320.)

Individualität auf eine so vollständige und lebendige Weise offenbaren, wie man diese Kenntniss im Leben nur allmälig, oder doch nur höchst selten in den glücklichsten Momenten auf einmal erlangt. Vergleichen wir mit unserm Bildniss Leo's X die Beschreibung, welche uns ein anonymer Schriftsteller in seiner im vaticanischen Archiv befindlichen Handschrift: Leonis X vita auctor. anon. von der Person des Papstes hinterlassen hat, so glauben wir sie wie vom Rafaelischen Gemälde entnommen; er sagt darin: „Leo, aus der berühmten Familie der Medici, Sohn des Lorenzo, war von hoher Statur, schwerfälligem und fettem Körper, sehr grossem Kopf, purpurner Farbe, mit grossen und geschwollenen, ausserordentlich ausgedehnten Augen, die so schwach waren, dass er selbst das Bekannteste nur durch ein ihnen nahe gebrachtes Glas erkennen konnte, was er deshalb immer bei sich zu tragen pflegte; seine Schultern waren breit, sein Nacken und Hals gedrängt und fleischig; die Kehle wurde beinahe ganz vom Kinn bedeckt; die Brust war geräumig; der Bauch gross; die Lenden und Schenkel so dünn, dass sie mit Kopf und Bauch nicht zu harmoniren schienen. Auf die Weisse seiner Hände that er sich etwas zu gut, und er betrachtete ihren Glanz, den er mit Edelsteinen noch erhöhte, zum öftern nicht ohne inniges Vergnügen."

„Von frühester Jugend an in der lateinischen Literatur unterrichtet und mit der Feinheit und den Künsten seines Vaters, Herzen zu gewinnen, ausgerüstet, erweckte er in kurzem, seit er nach Rom als Cardinal kam, eine ausserordentliche Meinung von seiner Humanität, Milde und Güte; denn er schien gelind und huldreich von Natur. Seine Rede war angenehm und einschmeichelnd; zum feinen Unterhandeln von Geschäften fehlte ihm weder Geist noch Geschicklichkeit. Ihn unterstützte dabei der grosse Umfang seines Gesichtes, das alles auszudrücken sehr geschickt war. Die Cardinäle wusste er nach seinem Willen aufs beste zu bearbeiten u. s. w. Darin bediente er sich eines gewissen Bernardo da Bibiena, eines Zöglings der Mediceischen Familie u. s. w. Leo verstand es die zu ihm Kom-

menden aufs Beste zu empfangen, auch den Geringsten anzuhören, keinen im Zorn oder Unwillen, sondern immer heiter und wo möglich befriedigt zu entlassen; seinen eigenen Zorn, auch den heftigsten, in der Brust zu zügeln und zu verschliessen (einigemal wohl auch gelegentlich sich dessen zu erinnern); Bittenden nichts zu verweigern, sein Geld reichlich auszustreuen, und es so gering zu achten, dass, obwohl er verbannt und nicht reich war, er doch niemals bei Papstwahlen sich bestechen liess; kurz, er strebte nur danach, für den Mildesten und Liebreichsten gehalten zu werden, wodurch er denn auch bald die Herzen der Väter und der neuen Curie erwarb. In schönen Künsten war er nicht unerfahren, aber mit vorzüglichem und anhaltendem Eifer trieb er Musik, und brachte viele Zeit seines Lebens damit zu, Andere zu hören, auch mitunter selbst zu singen." — Nun folgt kurz sein politisches und Kriegsleben, dann seine Tugenden als Papst, sein sorgfältiges Ausfragen der Leute, die ihm bei seinen Jagden oder sonst begegneten, wo seine Milde gegen Arme, seine stete Humanität gerühmt wird. Denn seit seiner Erhöhung vergass er nicht seine früheren Freunde, wenn gleich er nicht allen nach ihrer Erwartung genügen konnte. Dieses sah Ariosto wohl ein, der ihn in Rom besuchte, vom Papst sogleich erkannt, aufgehoben und geküsst wurde. Allein in seinen Hoffnungen getäuscht, ersann Ariosto eine schöne Erzählung zu des Papstes Entschuldigung, worin man gleichwohl das gereizte Dichtergemüth erkennt. (Siehe Roscoe III p. 24). Den Musiklehrern gab Leo X grosse Gehalte, ja manchmal war er darin verschwendrisch, und überliess ihnen selbst einträgliche Pfründen. So dem spanischen Sänger Gabriele Merino das Erzbisthum Bari und dem Musiker Francesco Paolosa ein Archidiaconat. Die Musik aber bezauberte ihn oft so, dass er ganz hinzusinken und ausser sich zu kommen schien. Die Jagd liebte er leidenschaftlich und hielt sich deshalb oft in Magliana und Viterbo auf. — Sein Urtheil über Geisteswerke war scharf und richtig; wenn ihm während der Mahlzeit Gedichte überreicht wurden, vergass er Essen und Trinken und las in Einem fort.

Überhaupt war er mehr dem geistigen als körperlichen Genusse ergeben. Seine schweren Regierungssorgen erheiterten manchmal Lachen erregende Scenen, wie dies im väterlichen Hause schon Gewohnheit war. Bei den üppigen Mahlzeiten aber war er selbst der nüchternste, fastete sogar mehr, als die strengsten Kirchengesetze gebieten, und war in Keuschheit ein Muster. Allerdings riss ihn sein weitumfassender Geist, seine leicht zu erregende Grossmuth oft zur Verschwendung hin, aber diese war doch nicht die Folge sinnlicher Üppigkeit, sondern eines gutmüthigen, wenn auch von dieser Seite schwachen Charakters. Er beschenkte daher nicht nur Männer von Verdienst, sondern auch schlechte Dichter und Possenreisser, deren er durch seine Freigebigkeit eine unnennbare Zahl nach Rom zog und sich mit ihnen mancherlei gemeine Spässe erlaubte. Täglich liess er sich eine mit kramoisin Sammt ausgeschlagene Schüssel voll Ducaten füllen und beschenkte, wer ihm vorkam, besonders diejenigen, welche ihn bei Tafel essen sahen und sich durch fremdartige Kleidungen auszeichneten. So kam es denn, dass ohnerachtet der grossen Summen, welche dem päpstlichen Stuhle zuflossen, Leo X, allerdings in kostspielige Kriege verwickelt, gegen sein Lebensende nicht nur alle Cassen leerte, sondern sich in solcher Geldverlegenheit befand, dass er selbst die päpstlichen Juwelen um 10,000 Ducaten an die Chigi versetzte. (Siehe Carlo Fea Notizie etc. p. 66, wo das merkwürdige Document mitgetheilt wird.) — Leo's X Politik war nicht immer offen; aber wo gab es damals in Italien eine solche? Das System, welchem Macchiavell den Namen gab, war aus der Zeit selbst hervorgebildet worden, und namentlich Florenz seine Wiege. Leo misbrauchte es indessen bei weitem nicht so, wie viele seiner Vorgänger und Nachfolger, ja er musste es oft als Nothwehr gegen Feinde gebrauchen, die mit dieser Waffe mehr, als mit dem Schwerte kämpften.

Wir kehren von dieser Charakterschilderung Leo's X zu dem Gemälde Rafael's zurück. Die Figur des Papstes ist, wie schon gesagt, nicht nur mit der grössten Meisterschaft, sondern auch auf das sorgfältigste vollendet. Flüchtiger

behandelt ist der Kopf des Cardinals Giulio de' Medici, obgleich studirt und überaus vortrefflich im Charakter; der Cardinal de' Rossi scheint bei der Sitzung nicht ganz unbefangen gewesen zu sein, da der Mund etwas zusammengekniffen ist. Das Bild im Allgemeinen ist von einer tiefen Färbung, aber nach der echten Art Rafael's, durchaus klar und in den Lichtern leuchtend. Im Jahr 1589 hing es über der Eingangsthüre der Tribune in der Florentiner Gallerie, wie sich dieses im Inventarium von 1589 p. 28 verzeichnet findet. Von den Franzosen im Jahr 1797 nach Paris gebracht, wurde es daselbst gereinigt, theilweise auch verwaschen, so dass es ein etwas fleckiges Ansehn erhalten hat. Nach dem Friedensschluss von 1815 kam das herrliche Gemälde in den *Palast Pitti* zurück.

Kupferstiche: *F. Dom. Picchianti.* fol. für die Raccolta etc. — *F. Morel* fürs Werk von Wicar. 4. — *F. Lignon* fürs Musée Napoléon. fol. — *Samuele Jesi.* fol. — *Chataigner.* 8. für die Gallerie Filhol. — Landon N. 471.

Nur der Kopf des Papstes Leo X, gest. von *Raph. Morghen*, in Oval. 8. N. 218. — radirt von Couché. 8.

Ein Studium zum Gewand, nebst Angabe des Sessels in schwarzer Kreide gezeichnet, befindet sich im Nachlass *Lawrence.* Verz. N. 421.

Copien nach dem Portraitbild.

a) Vasari im Leben des Andrea del Sarto, VI p. 169 erzählt umständlich, wie Federico II Herzog von Mantua, als er um 1525 durch Florenz kam, das Gemälde Rafael's sehr bewundert und in Rom von Clemens VII die Zusicherung erhalten habe, dass es ihm zum Geschenk solle gesendet werden; wie der Papst auch an Ottaviano de' Medici nach Florenz die Anweisung erlassen, dasselbe an den Herzog nach Mantua zu senden; wie indessen, um das herrliche Kunstwerk für die Familie in Florenz zu erhalten, Ottaviano unter dem Vorwand, dass ein neuer Rahmen dazu müsse gemacht werden, das Bild zurückhielt und durch *Andrea del Sarto* im geheimen eine so täuschende Copie machen liess, dass jener sie selbst nicht vom Original zu unterscheiden vermochte. Der Herzog von Mantua erhielt nun zu seiner grossen Freude das vermeintliche Bild von Rafael, welches selbst Giulio Romano dafür hielt, bis dass Vasari, der als ein Knabe in der Lehre bei Andrea, diesen daran hatte arbeiten sehen, nach Mantua kam und ihm

von Giulio dieses Portraitbild als eins der schönsten Werke Rafael's gezeigt wurde; worauf Giorgio erwiderte: Das Werk ist von der grössten Schönheit, aber nicht von Rafael's Hand. — Wie nicht? sagte Giulio, weiss ich dieses etwa nicht, und erkenne ich nicht die Pinselstriche, die ich selbsten daran gemacht habe? — Ihr seid im Irrthum, entgegnete Giorgio, denn es ist von des Andrea del Sarto Hand, und hier seht ein Zeichen, das man in Florenz daran machte, auf dass es nicht mit dem Original verwechselt werde. Als Giulio das Bild hatte umwenden lassen und das Zeichen sah, zuckte er mit den Achseln und sagte: „ich schätze es nicht geringer, als wenn es von Rafael's Hand wäre, und selbst noch mehr, denn es ist ausser aller Ordnung, dass ein grosser Meister eines andern Manier so nachahmt und in allen Dingen so ähnlich macht. Doch genug, das grosse Talent des Andrea wollen wir anerkennen, wie er es verdient.“ Nach Gabbiani hatte die Copie auf der Dicke der Tafel, die in dem Rahmen steht, die fast unleserliche Inschrift: ANDREA. F. P und wahrscheinlich noch die Jahrszahl. Nachmals kam diese bewundrungswürdige Copie in die Gallerie Farnese zu Parma, und mit dieser durch Erbschaft an den *König von Neapel.* Jetzt bewahrt sie das königliche Museum daselbst.

b) Eine andere Copie malte *Giorgio Vasari* im Jahr 1537 für Ottaviano de' Medici, wie er dieses in seinem Leben I p. 13 erzählt und worüber auch sein Brief an Ottaviano von 1537 berichtet, welcher in der in Florenz erschienenen Sammlung der Briefe des erstern bekannt gemacht worden. Höchst wahrscheinlich ist dieses Bild dasselbe, welches aus der Sammlung des verstorbenen W. Roscoe in Liverpool nach Holkham, dem Landsitz des *Hrn. Coke*, gekommen ist. Es ist sehr schön, hat aber etwas nachgedunkelt.

c) Portraite nach dem des Cardinal *Giulio de' Medici* in unserm Bilde copirt, erwähnt Vasari zwei mit grossem Lob: Das eine von Andrea del Sarto (VI p. 173), welches Ottaviano de' Medici dem alten Bischof de' Marzi gab, das andere von Jacopo da Puntormo (VIII p. 199), welches ein gewisser Maurer Rossino mit andern Bildern als Zahlung von jenem erhielt. Ein solches Portrait, Brustbild, hoch 2′ 6″ br. 2′ findet sich verzeichnet im Catalogue des tableaux du Cabinet du Roi au Luxembourg. Paris 1771. — Lepicié in seinem Catalog hält es für das Studium zu obigem Gemälde, indessen versichern Solche, die es gesehen, dass es nur ein mittelmässiges Bild, wahrscheinlich von *Puntormo* sei. — Gestochen von *Nic. Edelinck* fürs Cabinet Crozat. fol. — Landon N. 319.

238. Portrait des Violinspielers. 1518.

Brustbild eines Jünglings von etwa zwanzig Jahren. Sein in drei Viertheil gesehener Kopf ist etwas nach der rechten Schulter gewendet; sein braunes Haar fällt schlicht und grad abgeschnitten bis auf den Nacken und wird von einem schwarzen Barett bedeckt. In der Linken hält er einen Violoncellbogen und einige Lorbeerblätter und Immortellen. Sein weites, grünes Oberkleid ist mit schwarzem Sammtband besetzt und hat einen Kragen von Fuchspelz. Der Grund ist grau; vorn an einer Brüstung steht die Jahrszahl MDXVIII. Die schöne Bildung, der unbefangene Ausdruck und der tiefe, sinnige Blick geben diesem Portrait etwas überaus anziehendes, was durch die meisterhafte Art der Ausführung noch sehr erhöht wird. Man sieht, der Meister malte das Bildniss mit begeisterter Liebe und Sorgfalt. Die Haltung oder der Effect ist ganz anspruchslos, und sehr verschieden von dem des vorhergehenden Bildnisses Leo's X, so dass es kaum begreiflich ist, wie Rafael so unmittelbar hintereinander ein paar unter sich in der Behandlungsart so abweichende, und doch beide so überaus vortreffliche Portraite habe ausführen können. Der Ton unseres Bildes ist durchaus klar, ohne eine über die gewöhnliche Beleuchtung getriebene Tiefe der Schatten. Die Carnation, mit zarten und gefärbten Übergängen, ist in den Schatten etwas ins Graue fallend. Als ich das köstliche Bildniss zuletzt im Jahr 1835 im Palast *Sciarra Colonna zu Rom* bewunderte, war es bis auf wenige unbedeutende Theile in vortrefflichem Zustande der Erhaltung. Leider beabsichtigte man, ohne triftigen Grund, es reinigen und herstellen zu lassen, da denn zu befürchten ist, dass es demselben wie dem herrlichen Frauenbildniss von Tizian in eben dieser Gallerie werde ergangen sein, das unter der angeblich hülfreichen Hand sehr mishandelt worden ist.

Über die Person, welche unser Portrait vorstellt, sind zwar bis jetzt manche Untersuchungen angestellt worden, ohne jedoch zu einem befriedigenden Resultat geführt zu haben. Dass wir in ihm einen Dichter oder Improvisator,

der seinen Gesang nach damaliger Sitte mit einer Bratsche begleitete, zu suchen haben, scheint ausser Zweifel. Antonio Tebaldeo, auf den man gerathen, kann es aber eben so wenig sein, als Bernardo Accolti, l'unico Aretino genannt, da ersterer im Jahr 1463, letzterer 1466 geboren, also beide im Jahr 1518 schon Funfziger waren. Von Giacomo Sansecondo gilt dieselbe Einwendung, da Graf Baldassare Castiglione ihn schon am Hofe von Urbino, also vor 1508 auftreten lässt. Auch den liebenswürdigen Giovanni Muzarello, der als Schriftsteller unter dem Namen Mutius Aurelius bekannt ist, kann unser Bildniss nicht darstellen, da er schon im Jahr 1516 als ein hoffnungsvoller Jüngling verunglückte, wie sich dieses aus dem Brief vom 3. April desselben Jahrs von Pietro Bembo an den Cardinal da Bibiena ergibt. (Siehe des Bembo Briefe lib. II p. 16.) Zu den Improvisatoren, die Leo X sehr schätzte, gehören noch Brandolini und Camillus Querno, besonders aber Andrea Marone aus Brescia, der seine Improvisationen mit der Bratsche begleitete und beim Fest des Cosmus, welches der Papst zu Ehren seiner Vorfahren feierlichst hielt, den Preis der Improvisatoren gewann. (Siehe W. Roscoe's Leben Leo X III p. 137.) Auf diesen Sieg liessen sich auch jene Lorbeerblätter und Immortellen bei dem Fidelbogen deuten. Mit dem Cardinal Hippolito de' Medici war Marone längere Zeit am Hof von Ferrara, wollte aber nicht mit ihm nach Ungarn reisen, sondern kehrte nach Rom zurück. (Jovius El. LXXII.) Hieraus ergibt sich auch, dass er zu Leo's X Zeiten noch jung war, und die Annahme, dass das Bildniss den Andrea Marone vorstelle, gewinnt immer mehr an Wahrscheinlichkeit. Siehe I S. 299.

Eine alte Copie nach dem Violinspieler sah ich in der Sammlung des Grafen Marc Antonio Oddi zu Perugia. Und eine Schulcopie, aber nur den Kopf, in der Gallerie Chigi zu Rom.

Kupferstiche: *J. Felsing.* fol. — *Pietro Salvatori,* schlecht. fol. — Lith. von *Grevedon* nach einer Zeichnung von Bosse. fol. — Desgl. vorzüglich von *P. Guglielmi,* Romae 1831. fol. — Umriss im Werk von *Longhena* p. 87.

239. Rafael's Geliebte.

Auf Leinwand, halbe Figur.

Dieses merkwürdige Bildniss im *Palast Pitti*, N. 245 bezeichnet, zeigt eine schöne Römerin, links gewendet, etwas mehr als drei Viertheile gesehen. Die gescheitelten Haare, hinter die Ohren gestrichen, zeigen die ganze Fülle des Ovals. Aus den dunkeln Augen leuchtet dem Beschauer ein glühender Blick entgegen; die Nase ist eher etwas stumpf; in dem Mund spielt munterer Scherz; die Carnation ist nicht sehr gefärbt. Um den Hals trägt sie eine Schnur von dunkeln, geschnittenen Steinen; den Busen verhüllt ein faltenreiches Hemd, das den geschlitzten goldbebrämten Mieder weit überragt. Den linken Arm bedeckt ein weiter, geschlitzter Ermel von weisslichem Damast; der rechte ist in den Schleier gehüllt, welcher den hintern Theil des Kopfs bedeckt und zu beiden Seiten herabfällt. Die rechte Hand liegt an der Brust, die linke sieht man nur zum Theil in der Ecke links. Der Grund ist grau. Das Bildniss von echt römischer Haltung zeichnet sich zugleich durch grossen Liebreiz aus und ist wahrhaft bezaubernd. In der Ausführung sind indessen nicht alle Theile von gleicher Vortrefflichkeit, nur das Gesicht mit der Brust, und der damastne Ermel scheinen von Rafael's Hand. Alles übrige ist viel geringer in der Ausführung, vielleicht erst nach dem Hinscheiden des Meisters vollendet. Der Schleier und die Hände scheinen selbst nicht fertig, und der graue Grund ist von einem schweren Ton. Was nun bei diesem Bildniss besonders auffällt, ist dessen grosse Ähnlichkeit mit der Madonna des h. Sixtus in Dresden, nur dass, wie es sich von selbst versteht, das Portrait ganz individuell, der Kopf der Himmelskönigin ideal gehalten ist; indessen kann man gegenüber dem Bildniss keinen Zweifel haben, dass Rafael sich bei der Madonna der Dresdner Gallerie derselben Person, deren Portrait hier beschrieben ist, als Modell bediente. Im ersten Theil S. 225 bemerkte ich schon, dass es mit dem im Palast Barberini eine gewisse Ähnlichkeit zeigt, wenn man

sich die Person in jüngere Jahre zurückdenkt; indessen gestehe ich gerne, dass diese Ähnlichkeit nicht so auffallend ist, dass Andere vielleicht nur im Allgemeinen eine Übereinstimmung der Bildung darin finden dürften.

Das Portrait ist nicht im Inventarium der Gemälde in der Tribune verzeichnet, obgleich man mir versicherte, es sei in einem andern alten Catalog als ein Werk Rafael's angegeben. Früherhin hing es im Landsitze Poggio Reale und wurde erst im Jahr 1824 nach dem Palast Pitti gebracht. Wahrscheinlich ist es dasjenige Bildniss der Geliebten Rafael's, welches zuerst Vasari, dann Francesco Bocchi 1591, zuletzt Giovanni Cinelli, in den Bellezze di Firenze 1677 p. 173, als im Hause der Kaufleute Botti zu Florenz befindlich angegeben haben. Letzterer beschreibt es wie folgt: „Ci è ancora un ritratto di una giovane di bel sembiante, e leggiadro dipinto da Raffael da Urbino: il quale è tenuto dagli artefici in grande stima: e sì come fu questo pittore ammirabile, così è l'opera nobile, e famosa appresso tutti.“ Aus diesen Nachweisungen ergibt sich nun, wie unrichtig die Angabe ist, welche zuerst Tommaso Puccini in der Real Galleria di Firenze I p. 6 bekannt gemacht, nach welcher Galuzzi, der die Geschichte der Grossherzoge von Toscana geschrieben, im Mediceischen Archiv soll gefunden und dem Legaten Botti mitgetheilt haben, dass Matteo Botti, Kammerherr Cosimus I, diesem die Hälfte seines Hausraths vermacht habe, wobei, wie Puccini vermuthet, sich auch das Bildniss der Geliebten Rafael's befunden, und welches, wie er abermals vermuthet, in dem Frauenbildniss von 1512 in der Tribune zu erkennen sei. Dass dieses aber die Geliebte Rafael's nicht vorstellt, hatte ich schon oben Gelegenheit zu beweisen; wie sich denn auch dadurch, dass unser Bildniss im Palast Pitti nicht im Inventarium von 1589 bis 1634 verzeichnet ist, sondern noch bis zum Jahr 1677 im Hause Botti vorhanden war, eben so sicher ergibt, dass dieses unmöglich an den Herzog Cosimo I kann vermacht worden sein. Hat Galuzzi's Nachricht wirklich Bezug auf das Portrait der Geliebten Rafael's, was bis jetzt nur von Puccini vermuthet wurde,

so musste in jener Notiz von einem spätern Matteo Botti und einem andern Herzog Cosimo die Rede sein.

Kupferstiche: *Dom. Chiossone* Genovese sc. 1836. kl. fol. — *Ludw. Gruner*, Taf. VI beiliegender Abbildungen.

Eine Wiederholung des Portraits mit den Attributen der heiligen Catharina, aber ohne Heiligenschein, soll der *Marchese Letizia in Neapel* besitzen; es sei von ausserordentlicher Schönheit und werde für Original gehalten. Ich erhielt diese Notiz zu spät, um mich um dessen genauere Kenntniss mehr zu bemühen, als ich nach einer flüchtigen Angabe bei meinem letzten Aufenthalt in jener Stadt gethan habe, aber im Hause Letizia mit der Versicherung zurückgewiesen wurde, das Gemälde sei verkauft. Ein Zweifel, der sich gegen die Echtheit des Bildes erhebt, ist der Umstand, dass Rafael nie eine portraitmässige Darstellung bei heiligen oder idealen Personen angewendet. Solches geschah wohl zuweilen von seinen Nachahmern, wie ich dieses schon bei dem Portrait der Johanna von Aragonien angegeben habe, das zu einer h. Cäcilia, und bei dem Portrait von 1512 in der Tribune, das zu einer Magdalena benutzt worden. Vielleicht ist das Bild des Marchese Letizia dasselbe, welches sich einst in England in der Sammlung des Grafen Arundel befand und von Wenzeslaus Hollar gestochen wurde. Die Heilige (von der Gegenseite) ruht hier mit dem Arm auf einem Rad und hält in der Linken eine Palme. Den Kopf umgibt ein Heiligenschein. — *W. Hollar* fecit, ex collectione Arundeliana. Raph. Vrb. pinxit. H. 7″ 6‴ br. 5″ 7‴. Cat. von Vertue N. 194. — Landon N. 396.

240. Madonna di San Sisto.

Auf Leinwand. Hoch 9′ 3″ br. 7′.

Maria als Himmelskönigin erscheint stehend auf lichtem Gewölke und hält das in ihren Armen ruhende Christkind. Eine Glorie von einer Menge von Engelsköpfchen umgibt sie in lichtblauem Glanze, der durch zwei grüne, zu beiden Seiten zurückgezogene Vorhänge begrenzt wird. Links kniet der Papst S. Sixtus in weisser Tunica und einem Pallium von Goldstoff, der roth gefüttert ist. Die Tiara steht unten zur Seite. Fürbittend wendet er sich zu der Mutter Gottes, und scheint mit der Rechten nach der Gemeinde

hinzuweisen. Gegenüber rechts kniet die heilige Barbara, die Hände auf die Brust gelegt und liebevoll nach unten, nach der Gemeinde schauend. Sich auf eine Brüstung auflehnend, sieht man unten noch zwei Engelknaben, von denen der eine aufwärts, der andere voll holder Lieblichkeit aus dem Bilde heraussieht. Ich habe schon im ersten Theil S. 300 auf die grossen Vorzüge dieses unvergleichlichen Meisterwerkes aufmerksam gemacht, will mich daher, obgleich es leicht wäre noch viele andere hervorzuheben, doch beschränken hier nur folgende Bemerkungen beizufügen: Was dieses Gemälde vor vielen andern aus Rafael's letzten Lebensjahren besonders auszeichnet, ist, dass es wohl ganz von seiner Hand gemalt wurde, denn jeder Pinselstrich ist mit solcher Meisterschaft und geistreicher Lebendigkeit geführt, die Färbung hat einen so überaus leuchtenden, klaren und harmonischen Ton und der Ausdruck der Köpfe zeigt eine so himmlische und doch milde Begeisterung, wie dieses nur Rafael allein zu erreichen im Stande war. Es wird selbst höchst wahrscheinlich, dass der Meister sogleich, ohne grosse Vorbereitungen, begeistert und im Bewusstsein dessen, was er vermochte, die Composition mit Rothstein auf die Leinwand aufgezeichnet, wie man dieses bei der stattgefundenen Reinigung an einigen Stellen beobachtet hat; ferner dass er sogleich mehreres nach dem Modell gemalt, namentlich den Kopf der Maria, der, bei dem Ausdruck wahrhaft hoher Göttlichkeit, dennoch, wie schon in der Beschreibung des vorhergehenden Portraits angegeben worden, Rafael's Geliebten nachgebildet ist. Ohne Hinblick auf ein Modell, oder Benutzung eines Studiums scheint der Kopf der h. Barbara gemalt; auch ist er der schwächste Theil des Bildes. Die beiden Engelknaben, so schön sie übrigens sind, zeigen nicht dasselbe Studium, wie das in jeder Hinsicht bewundrungswürdige Christkind; sie scheinen selbst ein Zusatz, nachdem der untere Theil schon mit Farben bedeckt war, und Rafael den Raum zu leer fand; denn durch die obere Farbenlage erkennt man noch die Pinselführung der darunter gemalten Wolken, auf welche diese Figuren nur leicht auf-

gesetzt sind. Die Eile, mit welcher überhaupt der grössere Theil des Bildes dürfte gefertigt worden sein, offenbart sich auch noch im Kopf der Maria, deren linkes Auge etwas zu tief steht; es scheint eben, dass Rafael, indem er den Kopf nach dem Leben malte, sich mehr bestrebte das Ideelle nicht ausser Augen zu lassen, als die Richtigkeit der Zeichnung zu berücksichtigen, vielleicht dass er auch nur einen Naturfehler unbeobachtet nachahmte. Diese verschiedenen Andeutungen, denen sich noch manche andere hinzufügen liessen, und die eigenthümliche Disposition des dargestellten Gegenstandes, so auch, dass das Bild auf eine Leinwand gemalt ist, was damals in den Römischen und Toskanischen Schulen nur ausnahmsweise bei besondern Veranlassungen zu geschehen pflegte, macht die Vermuthung des Hrn. von Rumohr (Italienische Forschungen III S. 131 und Drei Reisen nach Italien S. 78) höchst wahrscheinlich, dass das Gemälde von einer Brüderschaft oder von den Mönchen der Klosterkirche des h. Sixtus in Piacenza zum Behuf einer Kirchenfahne (drapellone) für die Processionen ist bestellt worden. Dass aber das hohe Meisterwerk, um es sicherer vor Unfällen zu schützen, bald auf den Hauptaltar der Kirche zu dessen Schmuck aufgestellt wurde, bezeugt schon Vasari, der es daselbst gesehen, es aber aus Versehen als auf eine Tafel gemalt angibt. Im Jahr 1754 erstand es der Kurfürst von Sachsen August III, König von Polen, um den Preis von 11,000 Zecchinen, oder wie Winckelmann an Berendis unterm 17. September 1754 schrieb: 60,000 Gulden ohne Transportkosten und Präsent. Ausserdem erhielt die Kirche eine alte Copie von Paris Nogari, die nun den Platz des Originales einnimmt. Der Maler Giacomo Giovannini begleitete dieses bis nach Dresden, wo es, wie ich schon berichtet habe, mit ausserordentlichen Ehren aufgenommen wurde. Vor einigen Jahren erkannte man die Nothwendigkeit, das Bild vom Schmutz zu reinigen und durch einen neuen Firniss zu erfrischen. Hiezu wurde der bekannte Bilderhersteller Palmaroli aus Rom berufen. Als dieser nun nach italienischer Weise etwas scharf beim Reinigen zu Werke ging, stellte man die Operation, noch ehe

sie ganz vollendet war, ein, wodurch dem Bilde zwei Nachtheile erwuchsen; nämlich dass es an einigen Theilen fleckig blieb, wie besonders am Körper des Christkindes und an der Stirne der h. Barbara, oder dass andere Theile etwas angegriffen wurden, wie z. B. die Wange des h. Sixtus, das Gewand der Maria und die Engelknaben. Auch einige trübe Töne in den Schattentheilen zeigen eine ungeschickte Herstellung. Demohngeachtet ist das Gemälde in so gutem Zustande, dass man noch überall die Führung des Pinsels wahrnimmt, es daher keinesweges als verwaschen darf betrachtet werden; es bleibt nur zu wünschen, dass es von den allerdings störenden alten und neuen Flecken mit Vorsicht gereinigt werde, und einige geringe, aber mit Sorgfalt behandelte Nachhülfen erhalte, wofür wir ja in Deutschland jetzt ausgezeichnet geschickte Männer besitzen.

Kupferstiche: *G. C. Schultze.* gr. fol. für das Werk der Dresdner Gallerie. — *Friedr. Müller* sc. Dresd. Mit Dedication an König Friedrich August von Sachsen. imp. fol. — Nachstich von *Fil. Tosetti* 1821. — Desgleichen *Ignazio Pavon* Romano. — *Dessard.* fol. — *Thouvenin.* fol. — *F. W. Meyer.* kleines Blatt. Lithographien: *C. Bodmer.* gr. fol. — *Hanfstengel.* gr. fol. — *Noel.* gr. fol. — *A. Maurin.* gr. fol. — *Th. Driendl.* gr. fol.

Einzelne Theile des Bildes.

Nur die Maria mit dem Christkind: *J. J. Agar* 1799 nach einer Zeichnung von Saydelmann; Punctirmanier und färbiger Druck, in einem Rund 7″ 3‴ Durchmesser. — Maria halbe Figur mit dem Kinde, von *A. Ochs.* fol. — In Schwarzkunst von Anonymen (Tauriscus p. 198.) — Nur der Madonnenkopf: *David Weiss* in Oval. H. 1″ 9‴. — Die Madonna, halbe Figur, radirt von *Weller.* kl. 4. — Die beiden Engel, gest. von *G. Lutz*: mit: Wer weise ist, der hört.

Copien nach der Madonna di San Sisto.

a) Aus der Abtei S. Amand zu Rouen in der Normandie kam eine Copie in das Stadthaus daselbst. In der Revue encyclopédique 1826 wird gesagt, Rafael habe dieses Exemplar für den Cardinal d'Amboise gemalt. Nun starb der erste dieses Namens in Lyon am 25. Mai 1510, also früher als Ra-

fael im Stande war ein Bild, wie fragliches auszuführen. Der zweite des Namens lebte aber später und trug im Jahr 1544 viel zur Wiederherstellung des Thurms der Kirche S. Amand bei. Aus diesen Angaben ergibt sich unwiderleglich das Irrige obiger Aussage. Aber auch das Gemälde in Rouen selbst zeugt dagegen, indem dessen Behandlungsweise der Art des 17. Jahrhunderts entspricht; dieses fällt besonders auf an der Bischofsmütze und dem Krummstab, welche statt der Tiara bei dem Papst liegen, und an den starken Schnüren mit Quasten, da es Abweichungen vom Original sind, die sämmtlich den Geschmack des 17. Jahrhunderts verrathen. Ausserdem bleibt die Zeichnung weit hinter dem Original zurück, besonders sind die Engelsköpfchen in der Glorie sehr plump. Der Farbenauftrag ist stark, daher das Bild nachgedunkelt hat. Die schöne Lithographie von *Aubery Le Comte* gibt einen zu vortheilhaften Begriff desselben, wahrscheinlich hat er bei der Fertigung derselben den Stich von F. Müller benutzt.

b) Unbedeutend ist die Copie, welche sich in der Kirche *S. Severino in Neapel* befindet.

241. Darstellungen aus der Fabel von Amor und Psyche in der Loggia der Farnesina.

Nach Vasari, welcher diese Arbeit gegen das Ende der Lebensjahre Rafael's setzt, hätte Agostino Chigi den Auftrag dazu schon seit längerer Zeit gegeben, wäre aber immer damit hingehalten worden, weil Rafael sich nicht habe entschliessen können, sich von seiner Geliebten zu trennen; endlich sei Agostino auf den Einfall gekommen, diese in sein Haus und in das Zimmer zu lassen, in welchem Rafael für ihn gearbeitet, so sei denn die Sache endlich zu Stande gekommen. Es ist zu beklagen, dass Vasari überhaupt solchen Geschichtchen ein allzuwillig Ohr geliehen und hier besonders den edeln Charakter und die ununterbrochene Thätigkeit des grossen Mannes in ein trübes Licht zu setzen suchte. In der That bedarf es nicht der Erfindung solcher höchst banalen Märchen, um zu begreifen, wie Rafael verhindert war so schnell, als sein Gönner gewünscht, dessen Aufträge zu erfüllen; sehen wir ihn doch über alles gewöhnliche Mass menschlicher Kräfte, und mit einer Ausdauer und einer Productionskraft bis in die letzten Tage

seiner irdischen Laufbahn die erstaunungswürdigsten Werke ausführen. Es muss daher das, was Vasari bei Gelegenheit der Frescogemälde in der Loggia Chigi sagt, als etwas völlig ungegründetes betrachtet werden. Dagegen ist seine Angabe anzunehmen, dass Rafael zu den Darstellungen aus der Fabel von Amor und Psyche wenig mehr als die Cartons gemacht, und die Ausführung in Fresco seinen Schülern Giulio Romano und Francesco Penni überlassen habe, denen sich noch Giovanni da Udine beigesellte, um den ornamentalen Theil, oder die schönen Laub- und Fruchtgewinde zu malen, welche die verschiedenen Felder umgeben. Woher Titti (Pitt. etc. di Roma p. 422) die Nachricht hat, dass auch Gaudenzio da Ferrara und Raffaellino del Colle an dieser Arbeit geholfen haben, ist unbekannt, daher sie als unzuverlässig dahingestellt bleibt. Jetzt ist es schwer über das ursprüngliche Aussehen der Gemälde zu urtheilen, da sie zum Theil sehr gelitten haben und durch Carlo Maratti stark überarbeitet wurden; musste er sie doch durch einen gewissen Gianfrancesco Rossi mit 850 Kupfernägeln befestigen lassen und den Luftton des Grundes völlig übermalen; er gab ihm aber ein zu grelles Blau, wodurch die Harmonie der Farben gestört wurde. Indessen verdanken wir ihm ihre Erhaltung, und so wäre es unbillig mit ihm zu hadern. Auch sind manche Theile noch sehr gut erhalten, besonders lässt sich bestimmt wahrnehmen, dass Rafael an dem Bilde, wo Amor den Grazien seine Geliebte zeigt, die vom Rücken gesehene weibliche Figur selbst gemalt hat. Sie zeichnet sich auffallend vor allen übrigen Gestalten aus, sowohl durch die meisterhafte Ausführung und die zarte Carnation, als durch die schöne Zeichnung; zwar sind auch bei ihr die Formen überaus mächtig, aber sehr fein gefühlt in den Umrissen und lebendig modellirt; sie ist eine wahrhaft überirdische Gestalt. Alle übrigen Figuren, so schön auch ihre Bewegungen und Zusammenstellungen sind, ermangeln dagegen in der Zeichnung der Zartheit, sind öfters übermächtig und fallen in der Carnation ins Ziegelrothe. Um Gesagtes hier nicht zu wiederholen, begnüge ich mich auf das bereits im ersten Theil S. 303 darüber Mit-

getheilte zu verweisen. Hier folge nur die Angabe der Kupferwerke nach den Deckengemälden, sodann die der einzelnen Darstellungen.

Kupferwerke nach den Bildern in der Loggia der Farnesina,

bestehend aus 10 Dreieckfeldern, 2 grossen Deckenbildern und 14 Feldern der Stichkappen.

a) Nicolaus Dorigny Gallus delin. et sculp. 1693. 12 Blätter in gr. quer fol. 10 enthalten die Fabel in 26 Darstellungen, das 11. den Triumph der Galathea als Beigabe, und das Titelblatt: Psyches et Amoris nuptiae ac fabulae, Romae in Farnesianis historiis expressae, a Nic. Dorigny del. et inc. et a Jo. Petro Bellorio notis illustratae, typis ac sumptibus Dominici de Rubeis. — vorzüglich schön radirt.

b) Franciscus Perrier burgundus sculp. — auch F. Paria gezeichnet. Die 12 grössern Darstellungen, ohne die Einfassungen von Fruchtgewinden; die 14 kleinen Amorinen von G. Audran mit einer Dedication an Charles Le Brun. kl. quer fol. und 4.

c) S. M. (Susanna Maria) Jacobi Sandrarti figlia sculp. Nachstich der 12 Blätter von François Perrier. Gleiches Format: 10 Blätter in 4. und zwei in kl. quer fol.

d) Jos. Juster die 10 Dreieckfelder und die 14 Amorine, um 1690 in Venedig radirt. 24 Blätter in 4. mit Angabe des Gegenstandes in italienischer Sprache unter jeder Abbildung.

e) F. L. D. Ciartres excud. Die 10 Dreieckfelder und die zwei grossen Deckenbilder. 13 Blätter in quer fol. und 4.

f) Die sämmtlichen Darstellungen nebst einer Dedication an Ferdinand IV König beider Sicilien. 10 Blätter in gr. fol. Die beiden grossen Bilder gest. von *J. Bapt. Leonetti*, die Dreieckfelder mit den Stichkappen, worin die Amorine, gest. von *Ant. Ricciani*, *Ang. Campanella*, *Pietro Ghigi* und *Mochetti*. Das Werk erschien bei Agapito Franzetti. Die beiden ersten Darstellungen wurden nochmals von *Ricciani* und *Campanella* gestochen.

g) Umrisse bei Landon. N. 189—201.

Die Dreieckfelder.

1. Venus auf Wolken sitzend zeigt dem neben ihr stehenden Amor die allverehrte Psyche und verlangt, dass er

sie, die Göttin der Liebe, an ihr räche. Amor blickt freudig herab und hält schon einen Pfeil in der Hand.

Im Cabinet *Crozat* war ein Entwurf zu dieser Composition. Verz. N. 569.

2. Amor zeigt den auf Wolken sitzenden drei Grazien seine Geliebte. Die vom Rücken gesehene Göttin ist diejenige, welche Rafael ausgeführt; es ist, wie schon gesagt, die einzige Figur, welche er in der Loggia Chigi malte.

Gest. von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 344. — *Cherubin Alberti* 1582. Bartsch XVII p. 84. N. 106. — In der Art des *Caraglio.* kl. Blatt. H. 5″ 9‴ br. 3″ 3‴.

3. Venus verlässt Juno und Ceres, da diese die Psyche in Schutz nehmen. Von besonderer Schönheit ist der Kopf der Ceres.

Ein Entwurf zur Composition in Rothstein wurde aus der Sammlung *Isaac Walraven* in Amsterdam 1765 um fl. 100 — verkauft.

Gest. von *Marco da Ravenna.* Bartsch XIV N. 327. — *Cherubin Alberti* 1582. B. XVII p. 84. N. 106. — Der Kopf der Ceres, zwei Drittheil der Lebensgrösse, gest. von *J. Bonneau.* fol.

4. Venus fährt zum Olymp, um von Jupiter die Bestrafung der Psyche zu erflehen. Zwei Paar Tauben sind vor ihren geschmückten Wagen gespannt. Ihre lebhafte Bewegung zeigt bei aller Schönheit ihren aufgeregten Zustand.

Gest. von *Cherubin Alberti* 1628. B. XVII p. 85. N. 107. Dasselbe Blatt enthält noch folgende Darstellung:

5. Venus steht flehend vor Jupiter und bittet um die Vermittlung Mercur's, um die entflohene Psyche zurückzuführen. Jupiter hält den Donnerkeil; zu seinen Füssen sitzt der Adler.

Gest. von *Cherubin Alberti* 1628. Bartsch XVII p. 85. N. 107.

6. Mercur, durch den Himmelsraum schwebend und eine Posaune haltend, vollzieht den Befehl seiner Sendung. Die freudig und schnell durch die Lüfte schwebende Figur verkündet den Boten der Götter.

Gest. von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 343.

7. Psyche, von drei Amorinen durch die Lüfte getragen, hält freudig die Vase mit dem Wasser des Styx aus der Unterwelt. Eine Composition voll Rafaelischer Grazie.

Gest. von einem Schüler des *Marc Antonio.* Bartsch XV p. 36. N. 5.

8. Psyche überreicht der Venus zu ihrer Verwundrung die Vase mit dem Wasser des Styx, welche sie von Proserpina erhalten.

Entwurf in Rothstein in der *Pariser Sammlung.* Verz. N. 483.

Gest. von *Lambert Suavius.* RAPHA. INVEN. L?. H. 9″ 6‴ br. 6″ 3‴.

9. Jupiter, den vor ihm stehenden Amor liebkosend, gewährt ihm die Bitte um Psyche's Hand. Zur Seite hält der Adler den Donnerkeil im Schnabel. Diese reizende Composition hat von jeher den grössten Beifall erhalten, da sie den Reiz versinnlicht, welche jugendlichen Schönheit und Fülle auf das gereifte Alter ausübt.

Nach dem Catalog von Mariette besass *Crozat* ebensowohl den Entwurf zur Composition, als auch aus dem Carton den Kopf des Jupiter. Verz. N. 567 u. 568.

Gest. von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 342. — *Cherubin Alberti* 1580. fol. B. XVII p. 83. N. 100. — *Ferd. Ruschweyh.* fol.

10. Psyche, von Mercur zum Olymp getragen, um dort, wie Jupiter beschlossen, mit Amor die Hochzeit zu halten.

Gest. von *Jac. Caraglio*, Bartsch XV p. 86. N. 50. Aufgestochen von Michaele Lucchese.

Die zwei grossen Deckenbilder.

11. Die Götterversammlung. Amor, vor Jupiter stehend, vertheidigt sich gegen die Anklagen seiner Mutter Venus; Juno, Pallas und Diana befinden sich zunächst rechts bei Jupiter; neben ihm sitzen Neptun und Pluto; weiterhin im Kreis Mars, Apollo, Bacchus, Hercules, Vertumnus und Janus, so auch zwei Flussgötter. Mercur indessen reicht

der Psyche eine Schale mit Ambrosia, wodurch der Streit geschlichtet ist und sie zur Unsterblichkeit gelangt.

Gest. von *Jac. Caraglio* nach einer Zeichnung. Bartsch XV p. 89. N. 54. Aufgestochen von Mich. Lucchese. — Copie von der Gegenseite. — Von einem Anonymen, *Valegio exc.* Royal quer fol. — radirt von *Massard fils* 1799. gr. quer Blatt. — radirt von *B. Pavillon.* quer fol. In der Art des *Giorgio Mantuano*, nur Mercur mit der Psyche und dem Amorin. H. 11″ 6‴ br. 11″.

12. Die Hochzeit Amor's mit der Psyche. Sämmtliche Götter sind um einen prachtvollen Tisch gelagert, Psyche liegt neben Amor obenan und wird von den hinter ihnen stehenden Grazien gesalbt. Jupiter, neben ihr sitzend, empfängt von Ganymed eine Schale mit Nektar, während Bacchus beschäftigt ist andere Schalen zu füllen, welche zwei kleine Amorine ihm darreichen. Über die am Tisch sitzenden verschiedenen Gottheiten streuen die Horen duftende Blüthen. Links steht Apollo mit den Musen und singt zu seiner Lyra, während Venus, mit Rosen bekränzt, zum Tanze fröhlich einherschreitet.

Gest. vom *Meister des Würfels* nach einer von der Ausführung abweichenden Zeichnung. Bartsch XV p. 210. N. 38. NB da der Stich nicht der Vortrefflichkeit obigen Meisters entspricht, so ist er wohl grösstentheils von einem andern Schüler des Marc Antonio. – Nach dem Gemälde von einem *Schüler des Marc Antonio* 1545. Bartsch XV p. 43. N. 14. — Von einem *deutschen Kupferstecher* I. N S. Bartsch XV p. 44. N. 15. rechnet ihn zu den Schülern Marc Anton's, im IX Band S. 231 zu den deutschen Meistern. Siehe auch F. Brulliot Dictionnaire des Monogrammes etc. I. p. 342. N. 2633. — radirt von *B. Pavillon.* quer fol. — Der Kopf des Vulcan. gest. von *Preisler.*

Studien zu dem Götterfest.

a) Studium zum Apollo, nackte Figur in Rothstein. In der Sammlung des *Erzherzog Karl* in Wien, gest. von *A. Bartsch.* Lith. von *Kriehuber.* Verz. N. 220.

b) Studium zu den drei Grazien in Rothstein. In der Sammlung des *Königs von England.* Verz. N. 298.

c) Das Studium zum Ganymed erwähnt J. Richardson in der Sammlung des *Königs von Frankreich.* Verz. N. 483. h.

Die vierzehn Amorine in den Stichkappen des Gewölbes.

13. Amor mit Bogen und Köcher schwebt frohlockend durch die Lüfte und zeigt nach seinen Pfeilen. Links sieht man noch einen Amorin in den Wolken.

Gest. von *Cherubin Alberti.* Bartsch XVII p. 82. N. 96.

14. Amor mit dem Donnerkeil des Jupiter; ihm zur Seite fliegt der Adler.

15. Amor von hinten gesehen, entflieht mit dem Dreizack des Neptun.

16. Amor fliegt mit der Gabel des Pluto davon. Ein Amorin zur Seite hält den Cerberus, gegenüber flattern einige Speckmäuse.

17. Amor schwebt mit dem Schild und dem Schwerte des Mars herab. Falken und andere Vögel umgeben ihn.

18. Amor, Sieger des Apollo, fliegt mit seinem Bogen und Köcher, die er auf dem Kopf hält, davon. Der Greif schwebt zur Seite.

Gest. nach einer Zeichnung von einem *Schüler Marc Anton's.* Bartsch XV p. 39. N. 8.

19. Amor, ganz von vorn und in der Verkürzung gesehen, hält fröhlich den Caduceus und den geflügelten Hut des Mercur.

20. Amor, sich in den Lüften schaukelnd, hält den bekränzten Thyrsusstab des Bacchus, und sieht sich nach dem ihm folgenden Pantherthiere um.

21. Amor springt schalkhaft durch die Lüfte mit der entwendeten Rohrpfeife des Pan. Zur Seite sitzt ein Käuzchen, von Vögeln geneckt.

22. Amor, den Helm der Pallas und einen Amazonenschild auf dem Kopf tragend, fliegt eilends davon. Nach Bellori sind es die Waffen Alexander's des Grossen.

23. Amor, mit einem runden Schild und einem Helm, zeigt sich als Sieger des Mars.

Gest. von *Agostino Veneziano.* Bartsch XIV N. 218. — Copie von Marco da Ravenna, NB wenn es nicht dasselbe Blatt, nur von verschiedenem Druck ist.

24. Zwei Amorine tragen fliegend die Keule des Hercules davon. Eine Harpye schwebt zur Seite.

Gest. nach einer Zeichnung zu den beiden Amorinen von einem *Schüler Marc Anton's* 1541. Bartsch XV p. 36. N. 4.

25. Ein von vorn gesehener Amorin entflieht mit dem Hammer und der Zange des Vulkan. Ein Krokodil fährt ihm von der Seite entgegen.

26. Amor, einen Löwen und ein Seepferd zügelnd, beweist sich als Herrscher in allen Elementen, sowohl auf der Erde, als im Wasser.

Gest. von *Cherubin Alberti.* Bartsch XVII p. 121. — Von einem Anonymen des 17. Jahrhunderts *Joh. Meysens exc.* quer fol.

Die Capelle des päpstlichen Jagdschlosses La Magliana.

Bereits wurde im ersten Theil S. 290 berichtet, dass dieses am Tiber gelegene Jagdschlösschen, nun dem Kloster der heiligen Cäcilia in Rom gehörig, schon ein Lieblingsaufenthalt Julius II war, dessen häufig vorkommender Name an den Fenstern des Hofraumes beweist, dass unter ihm der grössere Theil der Gebäulichkeiten errichtet worden. Tritt man nun in eine kleine Halle und wendet sich rechts, so sieht man eine Thüre mit der Inschrift F. CAR. PAPIEN. IVLII. II. P. M. ALVMNVS. Durch diese Thüre gelangt man in eine Capelle, deren Fussboden von Backsteinen abwechselnd die Inschrift IVL. II. P. MAX. und des Papstes Wappen zeigt; sodann F. CAR. PAP. und des Cardinals Wappen, einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln, woraus sich ergibt, dass der Cardinal von Pavia, um sich bei dem Papst beliebt zu machen, die Ausschmückung der Capelle übernahm [1]). Aus jener Zeit ist denn auch noch gegenüber dem Altar in ei-

1) Bekanntlich war es der Cardinal von Pavia, welchem Julius II den Oberbefehl über 10,000 Mann gab, und womit dieser im Jahr 1506 Faenza, Cervio, Ravenna und andere Städte des Kirchenstaats, welche die Venetianer damals inne hatten, wiedergewann.

ner Lunette die Verkündigung und die Heimsuchung von einem Schüler des Perugino gemalt. Rechts ist das Fenster, und links in der durch den Bogen des Kreuzgewölbes eingeschlossenen Wand folgendes Frescogemälde.

242. Das Martyrthum der h. Felicitas.

II Buch der Maccabäer Cap. 7.

Der erhaltene Theil dieses Gemäldes stimmt genau mit dem Kupferstich von Marc Antonio überein. Ein grosser Theil aber wurde zerstört, als man, um eine Öffnung für eine Tribune zu gewinnen, ein grosses Loch in die Wand brach. Von den etwas mehr als halb lebensgrossen Figuren blieben erhalten: der sitzende Antiochus mit den acht bei ihm stehenden Männern, sodann gegenüber rechts die Statue des Jupiter, die dabei stehende Figur und näher die drei Frauen mit dem Knaben; auch sieht man noch ein Stück des liegenden Mannes, welcher das Feuer anbläst. Der ganze mittlere Theil aber ist zerstört, was um so grösseres Bedauern erregt, als das übrige vollkommen wohl erhalten, und von einem der besten Schüler Rafael's ausgeführt ist; einige Künstler wollten sogar die Hand des Meisters selbst darin erkennen.

Was mich bestimmt die Entstehung dieser Malerei nicht nur in die Zeiten Leo's X, sondern selbst in die letzten Lebensjahre Rafael's zu setzen, ist das wohl zu gleicher Zeit von einem Schüler Rafael's componirte und ausgeführte Frescogemälde über dem Altar. Es stellt einen segnenden Gott Vater, von Cherubimköpfchen umgeben dar, zu den Seiten steht immer ein Blumen streuender Engel, deren einer genau demjenigen in der grossen heiligen Familie in Paris vom Jahr 1518 nachgebildet ist.

Zeichnungen von dem Martyrthum der h. Felicitas, welche dem Rafael zugeschrieben werden, befinden sich in den Sammlungen zu *Wien* und *Dresden*. Siehe Verz. N. 177 und 266.

Kupferstiche: *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 117 wo auch die Angabe von drei Copien. — Eine vierte hat in den zweiten Abdrücken die Inschrift: Sancta Julianna

Virgo et Martir aetatis 18 Ann Dno 299. Hoch 8″ 8‴ br. 10″ 9‴. — 5. Copie wie das Original, in der Art des *Thomassin*, im Rand die Inschrift: Veni Sposa Christi accipe coronam etc. quer fol. — *Etienne de Laulne*, mit S bezeichnet. Gegenseite. H. 3″ 1‴ br. 4″ 10‴. — Grosser alter Holzschnitt, Gegenseite, mit einigen Änderungen und Weglassungen, z. B. der Knabe mit den zwei Männern und den Soldaten, welche hinter dem Richter zunächst am Kessel stehen. Oben steht in einem Schild: MARTIVM S. CECILIE. Die Behandlung ist tüchtig, aber etwas steif. Hoch 14″ 4‴ br. 19″ 2‴.

Eine Benutzung obiger Composition zum Martyrthum des Apostels Johannes, welcher in Öl gesotten wird, zeigt ein Frescogemälde in S. Giovanni Evangelista a porta latina in Rom. Die Heilige ist hier in einen bärtigen Mann umgewandelt und die enthaupteten Figuren sind weggelassen. Ein Kupferstich nach diesem Frescobilde enthält die Angabe: Raphael Urbin pinxit. *Moreau* f. Steph. Gantrel exc. C. priv R. Die 2. Abdrücke haben gleich nach pinxit: Steph. Gantrel exc. H. 20″ 8‴ br. 25″ 6‴. — Landon N. 238.

243. Johannes der Täufer.

Auf Leinwand. Hoch 5′ 5″ br. 4′ 10″.

Der Täufer in einem Alter von 15 Jahren sitzt hier in einer felsigen Wildniss auf einem bemoosten Stein. Er ist fast ohne Bekleidung dargestellt, nur ein fleckiges Fell liegt auf seinem rechten Schenkel und schlingt sich rückwärts gezogen um seinen linken Oberarm; mit der erhobenen Rechten zeigt er nach einem Strahl am obern Theil eines Rohrkreuzchens, der auf das Licht der Welt, auf den Heiland der Menschheit anspielt, dessen Vorläufer und Verkündiger Johannes war. In der Linken hält er eine Pergamentrolle, von deren gewöhnlicher Inschrift man nur das Wort DEI sieht. Vasari berichtet, dass Rafael dieses Bild auf Leinwand für den Cardinal Colonna gemalt habe, der von einer schweren Krankheit geheilt es seinem Arzte Jacopo da Carpi verehrt habe. Zu seinen (des Vasari) Zeiten habe es Francesco Benintendi in Florenz besessen. Da nun schon im Inventarium der Kunstgegenstände in der Tribune der *Florentiner Gallerie* vom Jahr 1589 p. 28 dieses Gemälde verzeichnet ist, so darf man mit Sicherheit annehmen, dass

unter den vielen Wiederholungen, welche von ihm vorhanden, es dasjenige ist, welches Vasari als Original angegeben hat. Treten wir nun vor dieses Bild und nehmen dabei das Studium in Rothstein, welches die Florentiner Sammlung besitzt, oder auch nur den Holzschnitt nach demselben von Hugo da Carpi zur Hand, so fällt es allerdings auf, dass sowohl Zeichnung und Bewegung schöner, das heisst lebendiger und einfacher in letzteren, als in der Ausführung gehalten sind; die Umrisse und die Modellirung im Studium nach einem sehr schönen Modelle zeigen den ganzen Reiz einer zwar gesunden blühenden Jugend, aber ohne Übertreibung der Fülle und des Spiels der Muskeln, wie wir sie im Gemälde bemerken, und ohne die Verkürzung des rechten Fusses, welche eine Ansicht des obern und untern Theils desselben zugleich zeigt, was, wenn auch nicht unmöglich, doch keineswegs angenehm in der Wirkung ist. Auch der Ausdruck des Kopfs hat nicht jenes Tiefe und Seelenvolle, welches wir bei Werken, die Rafael mit eigener Hand gemalt hat, zu sehen gewöhnt sind, sondern er hat etwas Übertriebenes und Starres. Den linken Arm darf man selbst schlecht in der Zeichnung, die Beine steif in der Behandlung nennen. Die Schatten haben übrigens sehr nachgedunkelt und mehrere Theile des Bildes gelitten, so dass nicht immer mit Gewissheit über deren ursprünglichen Werth geurtheilt werden kann. Indessen bewahren noch einzelne, besser erhaltene Stellen unverkennbare Spuren von Rafael's Pinsel, namentlich der Körper, der überaus lebendig und meisterhaft modellirt ist; auch in der Färbung zeigt sich an verschiedenen Theilen noch das Glühende von Rafael's Carnation. Nach diesen Beobachtungen lässt sich die Theilnahme des Meisters an diesem Gemälde nicht ausschliessen, obgleich nicht zu verkennen ist, dass ein grosser Theil desselben von einem Schüler, vielleicht von Giulio Romano und erst nach Rafael's Tod ausgeführt wurde. Diese letztere Annahme gründet sich besonders auf die Überzeugung, dass Rafael kein Bild aus seiner Werkstätte würde haben ausgehen lassen, ohne dem

Ausdruck des Kopfs mehr Leben, dem rechten Fuss einen schönern Umriss gegeben zu haben.

Neben dem Studium in Rothstein in der *Florentiner Sammlung*, Verzeichniss N. 107, erwähnt C. F. von Rumohr in seinen Italienischen Forschungen III S. 135 noch einen flüchtigeren Modellact, fast in derselben Stellung, und nach demselben (?), schon etwas mehr ausgebildeten Jüngling, welchen er in der vom Maler Fedi von *Wicar* erstandenen Sammlung von Zeichnungen gesehen habe. Er ist ferner der Meinung, dass nach diesen Modellacten die zahlreichen, meist guten, doch nie ganz fehlerlosen Gemälde des Johannes in der Wüste hervorgebildet worden seien. Dagegen streitet indessen der Umstand, dass alle jenen unangenehm verkürzten Fuss zeigen, welcher in der Zeichnung viel einfacher gehalten und nur von oben zu sehen ist. Derselbe Verfasser irrt auch, wenn er sagt, das Pariser und Berliner Exemplar entsprächen hierin den Zeichnungen: der rechte Fuss ist bei allen wie im Florentiner Originalbilde gehalten. Auch der landschaftliche Hintergrund ist in allen Gemälden derselbe. Alle sind Copien nach dem Bild in der Tribune.

Helldunkel von *Hugo da Carpi*. Bartsch XII p. 73. N. 18. Von einem Anonymen mit einigen Abweichungen in der Art des *Coroliano*. B. XII N. 19. — Gest. von einem *Schüler des Marc Antonio* mit Abänderungen, Johannes hält ein Kreuz. Bartsch XV p. 25. N. 4.

Copien nach dem Johannes in der Wüste.

a) In der Pinakothek der *Akademie zu Bologna*. Auf Holz. Es ist ein vorzügliches Exemplar von einem warmen Ton in der Carnation. Malvasia Felsina pittrice I p. 44 erwähnt einen Johannes den Täufer von Rafael im Hause Albergati zu Bologna; wahrscheinlich ist es der hier verzeichnete, welchen der Secretair Francesco Mastri dem Magistrat der Stadt vermachte. Lange Zeit hing das Bild im Saal des Hercules im Stadthaus, bis es bei Errichtung der Pinakothek derselben überlassen wurde. Siehe Pungileoni p. 188.

b) Im *Palast des Quirinal* in Rom. Auf Holz. Die Farben haben sehr nachgedunkelt, die Zeichnung ist etwas steif. Papst Clemens XII erstand das Bild um 2000 Scudi vom

Collegium der Minoriten, die es als ein Vermächtniss des Cardinal Caraffa besassen.

c) Im *Palast Borghese* in Rom. Auf Leinwand. Das Gemälde hat einen kräftigen Ton, in der Art des Giulio Romano, dem es auch zugeschrieben wird.

d) Im *Palast Spada* in Rom. Auf Leinwand. Die Färbung des Bildes ist kalt, die Zeichnung schwach. Kaum scheint es aus Rafael's Schule.

e) Im *Berliner Museum*. Auf Holz. H. 5′ 3½″ br. 4′ 9½″. In Florenz galt diese brave Copie für eine Jugendarbeit des Francesco Rossi, de' Salviati genannt. Die Carnation hat in den Schatten einen dunkeln, schwärzlichen Ton.

f) In der *Gallerie zu Darmstadt*. Auf Holz. H. 5′ 2″ br. 4′ 8″. Dieses Exemplar kommt aus der Sammlung des Grafen Truchses. Leider ist es in den letzten Zeiten zu stark gereinigt worden. Die Behandlungsweise verräth einen Maler der Florentiner Schule.

g) In der *Gallerie Orléans* befand sich eine Copie auf Holz, h. 5′ 1″ br. 4′ 6″, welche der Maréchal d'Ancre, Favorit der Maria de' Medici, von Italien nach Frankreich gebracht hatte und dem Präsidenten du Harlay überliess. In London erstand das Bild Lord Berwick um L. 1500 —, besitzt es aber nicht mehr, daher ich vermuthe, dass es dasselbe ist, welches sich nun bei Lord De Cliford in Tinton Abbey bei Chepston befindet.

h) In Spanien, in Ildefonso ist auch eine gute Copie, wie mehrere Künstler, die es daselbst gesehen, mir berichtet haben.

i) In *Russland* ist gleichfalls eine alte Copie, welche Morgenstern (Auszüge aus meinem Tagebuche I S. 359) im Jahr 1806 bei dem Admiral Mordwinoy in Petersburg sah; seitdem kam sie in den Besitz des Generals Lomonossoy.

Copien in kleinerm Format gibt es sehr viele. Bottari in einer Note zu Vasari rühmt eine, welche der Bischof de' Ricasoli nach dem Bild bei Francesco Benintendi machen liess, und die er beim *Senator Ricasoli* da S. Trinità in Florenz sah. Siehe auch Bocchi Belezze di Firenze p. 220.

Kupferstiche nach dem Gemälde.

Nach dem Bild in der Tribune: *C. Bervic.* kl. fol. fürs Werk von Wicar. — *Vine Biondi.* fol. — Nach dem Bild aus der *Gallerie Orléans: François Chereau.* Gegenseite. fol. fürs Cab. Crozat N. 19. — *H. Guttenberg.* 4. für die Gallerie Orléans. — *R. Elisabeth Marlié Lépicier.* kl. fol. oben im Bo-

gen. -- Le Blond ex. *Couvay sc.* fol. — *Joh. Vendramini*, Punctirmanier. fol. — *B. Höfel* in Wien. 8. — Nach dem Bild in Darmstadt: *Friedr. John* Viennae sc. Gegenseite, Punctirmanier. kl. fol.

Das Gemälde eines Johannes, etwas verschieden in der Stellung (er sitzt auf einem Baumstamm und ist rechts gewendet), befand sich in der *Pariser Sammlung* und wird dem Rafael zugeschrieben. Es hat sehr gelitten und wurde von Stiémar hergestellt. Wahrscheinlich ist es aus der Schule Rafael's. Es hat 4′ 4″ im Quadrat. gest. von *Sim. Valée.* Gegenseite. fol. — Landon N. 324. — Dieses Bild schenkte Ludwig XVIII einer Dorfkirche, indem er es dem Herzog von Maille übergab, um es in derselben aufstellen zu lassen, was auch geschah. Da es aber nach Verlauf einiger Jahre sehr gelitten hatte, gab man es dem Herzog zurück. Nach dessen Tod fanden es die Erben auf dem Speicher, erkannten es aber nicht, wussten auch nichts von dessen Herkunft, so dass es, zur Versteigerung gebracht, um 59 Francs losgeschlagen wurde. Der Kunsthändler Cousin, der es erstanden, forderte von der Regierung, die es zurückverlangte, 60,000 francs dafür, durch gerichtliche Entscheidung musste er es indessen gegen Erstattung des Kaufpreises und der Reinigungskosten zurückgeben.

244. Die Verklärung Christi.

Auf Holz. Hoch 12′ 6″ br. 8′ 8″.

Rechts im untern Theil des Bildes bringt der Vater seinen dämonischen Knaben und spricht die gegenüber am Berg zurückgebliebenen Jünger Christi um Hülfe an, worin er durch acht ihn umgebende Männer und Weiber seiner Familie und des Volkes unterstützt wird. Vergebens: die Jünger fühlen ihre Unfähigkeit zu helfen und zeigen nach ihrem Meister auf der Höhe des Berges, welcher allein den an Körper und Geist leidenden Knaben zu heilen im Stande sei. Christus nun sehen wir im obern Theile des Gemäldes verklärt und von himmlischem Glanze umgeben in der Mitte zwischen Moses und Elias schweben. Auf dem Berge Tabor selbst liegen vom Glanz geblendet die drei von Christus zu Zeugen mit hinaufgenommenen Jünger Petrus, Jacobus und Johannes. Zu ihrer Seite links knien noch zwei verehrende Diaconen.

Es ist schon im ersten Theil S. 319 sowohl über den allgemeinen Zusammenhang der Darstellung, als über das Einzelne die Rede gewesen; hier noch einige nachträgliche Bemerkungen. Dass Rafael in der Anordnung des obern Theils des Gemäldes, oder der Verklärung im engen Sinne des Wortes einem altchristlichen Typus im Wesentlichen gefolgt, beweist die alt byzantinische Tafel mit mehreren kleinen musivischen Darstellungen aus dem neuen Testament, welche sich nun in dem Schatz von S. Giovan Battista zu Florenz befindet [1]; allein ganz ungegründet ist die Behauptung, Rafael habe diesen Gegenstand knechtisch nach einem Frescogemälde copirt, welches sich in der kleinen Halle befindet, die als Eingang zum Hof der Kirche S. Miniato in Monte bei Florenz dient. Denn obgleich Gio Batt. Nocchi dasselbe in Umriss als eine Malerei des 15. Jahrhunderts bekannt gemacht, so bedarf es doch nur eines wenig geübten Blicks, um in diesem geringen Werk vielmehr eine späte Nachahmung nach Rafael's Bild zu erkennen.

Kaum der Erwähnung werth ist der Vorwurf, als habe Rafael in dem Gemälde zwei ganz verschiedene, unter sich in keinem Zusammenhang stehende Gegenstände dargestellt, wie Richardson in seinem Traité de la peinture II p. 44 III p. 610, und Falconet in seinen Oeuvres, Lausanne 1781, IV p. 274 behauptet. Schwieriger dürfte es sein die beiden Diaconen, welche als Zeugen der Verklärung verehrend zur Seite knien, zu rechtfertigen, oder auch nur entschuldigend zu erklären. Sicher ist anzunehmen, dass Rafael durch den Besteller des Altargemäldes, Cardinal Giulio de' Medici, nachmals Papst Clemens VII, zu dieser fremdartigen Zuthat genöthigt wurde, und es wird höchst wahrscheinlich, dass die beiden Diaconen die heiligen Giuliano und Lorenzo, in Anspielung auf jenes Vater und Oheim, bei dem er erzogen worden, vorstellen. Ich übergehe hier einige andere dem Gemälde gemachte Vorwürfe in Bezie-

1) Siehe C. F. von Rumohr Italienische Forschungen I p. 304. und Gori Mon. Basil. Bapt. Flor. p. 23 IV 4.

hung auf des Gegenstandes Auffassungs- und Darstellungsweise, da ich denselben schon genügend im ersten Theile glaube begegnet zu sein, und beschränke mich hier nur auf folgende Bemerkungen:

Rücksichtlich der allgemeinen Behandlung der Malerei, so hat Rafael in derselben mehr als zuvor bei einer andern auf eine grossartige Haltung durch Massen von Licht und Schatten gesehen. Er setzte daher im untern Theile, vielleicht auch um den lichtvollen obern Theil desto mehr zu zu heben, viele Figuren in ein künstliches Helldunkel und zeigte sich hierdurch in einer Kunst, welche durch Coreggio und einige der Venetianer, hauptsächlich Giorgione auf einen so hohen Grad des Zaubers getrieben worden. Leider ist dieser Reiz in dem Bild der Transfiguration jetzt fast ganz geschwunden, da Rafael nach des Giulio Romano Angabe sich in den Schatten stark des Lampenruses bediente, der anfänglich einen kräftigen und durchsichtigen Ton gibt, nach wenigen Jahren aber sehr nachdunkelt und alle Farben, denen er beigemischt ist, oder als Unterlage dient, zerstört. Demohngeachtet erkennt man selbst in dem jetzigen Zustande des Gemäldes noch manche herrlich colorirte Theile; namentlich an dem auch in der Führung des Pinsels meisterhaft behandelten Apostel Andreas, oder in der weichen Carnation der entblössten Schulter der im Vordergrund knienden Frau und ihres schönen Kopfes mit den reichen Haarflechten. Im obern Theil des Bildes ist die Figur des Christus selbst eine wunderbar geistige Gestalt, und wenn sie auch nicht völlig dem ahndungsvollen Bilde entsprechen sollte, welches einer gläubigen Seele vorschweben dürfte, so ist zu bedenken, dass es selbst dem grössten Künstler unmöglich bleibt das menschlich Unbegreifliche zu versinnlichen; demuthsvoll wollen wir aber bekennen, dass Rafael hier dem Ideale näher, als irgend ein anderer Meister gekommen ist.

Dass besonders im untern Theile des Bildes einiges durch Giulio Romano ausgeführt worden, scheint sich nicht nur in der Art des Vortrags, wie namentlich in einigen etwas derb behandelten Apostelköpfen zu ergeben, sondern

wird noch durch den Umstand unterstützt, dass der Cardinal an letztern den noch an Rafael für das Altarblatt schuldig gebliebenen Rest auszahlen liess. Diese Sache verhält sich folgendermassen: Der Cardinal Giulio de' Medici hatte auf Ansuchen Leo's X gleich nach der Thronbesteigung König Franz I im Jahr 1515 von diesem das Bisthum Narbonne erhalten. Um nun die Kirche seines Bisthums zu schmücken, gab er unserm Meister den Auftrag, die Transfiguration für den Hauptaltar daselbst zu malen. Bei Rafael's Tod befand sich dieselbe noch in dessen Haus und wurde selbst, wie ich schon angegeben, hinter dem Haupte seiner irdischen Hülle aufgestellt. Giulio Romano, welcher mit Francesco Penni zum Erben aller hinterlassenen Kunstwerke eingesetzt war, hatte auch die unvollendeten Gemälde noch zu endigen, womit Beide gemeinschaftlich mehrere Jahre hindurch beschäftigt waren und den Ertrag unter sich theilten. Bei dem Gemälde der Transfiguration aber tritt der Fall ein, dass Giulio vermittelst einer Verwendung des Grafen Baldassare Castiglione für sich allein den noch zuguthabenden Rest vom Cardinal de' Medici in Anspruch nahm und von diesem auch den Betrag von 224 Ducaten erhielt. Der Schüler hatte also ein besonderes Recht auf die Zahlung für das Bild; er hatte es vollendet. Dass übrigens die Ansicht, dass Giulio Romano an dem Gemälde gearbeitet habe, schon sehr alt ist, beweist eine Stelle im Sandrart, wo er sagt: „er habe aus dem Mund des kunstreichen, alten Michel Angelo Cacoselli erfahren, dass, als Giulio Romano den Kopf des Besessenen glatt gemalt hatte, Rafael ihm den Pinsel aus der Hand genommen und durch einige kräftige Züge in den Augen und dem Mund demselben erst das wahre Leben gegeben habe.“ Bin ich nun auch nicht der Ansicht, dass dieser mit der grössten Feinheit in der Zeichnung und Modellirung ausgeführte Kopf des Besessenen von des Giulio Hand sei, sondern glaube ich ihn vielmehr ganz vom Meister gemalt, so ersieht man doch soviel aus obiger Stelle, dass schon damals die Meinung herrschte, der Schüler habe im Gemälde gearbeitet.

Oben angezogener Brief des Grafen Castiglione an den Cardinal gibt über die Verhältnisse des Erstern zu Rafael und seinem Schüler interessante Aufschlüsse, daher ich ihn hier in der Übersetzung folgen lasse. (Abgedruckt ist er in den Lettere pittoriche IV N. 3.) „Obgleich die Zeiten der Art sind, dass mein Anliegen lästig erscheinen dürfte, so sehe ich mich doch nach der Pflicht, welche ich meinen Freunden schuldig glaube, genöthigt, Ew. Herrlichkeit um eine Sache zu bitten, welche, ich denke, Ihnen nicht im Geringsten ungelegen, aber einem Ihrer Diener und meinem Freunde Giulio, Schüler des Rafael von Urbino, eine grosse Gnade sein würde. Nämlich Ew. Herrlichkeit schulden noch für die Tafel, welche Rafael für Sie gemalt, eine gewisse Summe, die jener zwar jetzt nicht verlangt, noch für sich haben will, aber da er eine erwachsene Schwester hat, welcher er einen Mann (den Bildhauer Lorenzetto, der unter Rafael's Leitung die Statue des Jonas ausgeführt hatte) gefunden hat, wenn er im Stande wäre ihr eine Mitgift zu geben, so wünscht er, dass Ew. Herrl. die Gnade haben möchten zu bestimmen, zu welcher Zeit es Ihnen gefällig wäre jenes Geld zu geben; denn sollte er es auch jetzt nicht erhalten, noch in sechs, oder acht, oder zehn Monaten, so würde der junge Mann, welcher die Schwester Giulio's heirathen will, sich nicht darum kümmern, wenn er nur sicher ist, dass er es zur versprochenen Zeit erhält. Ew. Herrl. würden nun durch diese Bezeugung der Gnade ausser dem Dank des Giulio, welcher Ihnen so sehr ergeben ist, auch mich auf ewig verbinden. Ich habe das Zutrauen gefasst, Ew. Herrl. diese Sache anzuempfehlen, da ich ausser der Liebe, die ich zu Giulio habe, auch dem Rafael seligen Andenkens, den ich jetzt nicht weniger liebe, als da er lebte, gerne genügen möchte, und ich weiss, dass er wünschte, jene Schwester des Giulio möchte versorgt werden. Weiter füge ich nichts hinzu, als dass ich Ew. Herrlichkeit unterthänigst die Hände küsse. In Rom den 7. Mai 1522."

Das Ansuchen durch den Grafen erhielt baldige Gewährung, wie aus dem Buch A der Debitoren und Credito-

ren erhellt, welches sich im Archiv der Kirche S. Maria Novella zu Florenz befindet; darin heisst es p. 316: „1522. Giulio der Maler soll 224 Kammerducaten in Gold erhalten, welche ihm zu gut kommen für die Rechnung der Altartafel, welche Meister Rafael von Urbino gemalt hat und die Kirche S. Pietro in Montorio von Rom erhielt, obgleich jene Tafel 655 Kammerducaten kostet.“ (Siehe Note des Bottari zum Vasari.) Da nach Rafael's Tod der Cardinal die Stadt Rom nicht eines Meisterwerks berauben wollte, welches von nun an durch keines von gleichem Werth konnte ersetzt werden, so sendete er, statt dem Gemälde der Verklärung Christi, die herrliche Altartafel mit der Auferweckung Lazari von Sebastiano del Piombo, wozu Michel Angelo Entwürfe gemacht hatte, nach dem Bisthum Narbonne. Des Rafael Bild blieb einige Zeit in der Cancelleria, welche der Cardinal bewohnte, stehen und Giovanni Barile schnitzte dazu einen angemessenen Rahmen. (Siehe Vasari im Leben des Sebastiano del Piombo VII p. 236.) Bottari versichert, dass, als man im Jahr 1757 die Tafel herabnahm, um zur Fertigung der Mosaik in S. Peter von Stefano Pozzi copirt zu werden, sich auf dem Rahmen folgende Inschrift zeigte: Divo Petro Principi Apostolorum Medicis Card. Vicecancellarius d. d. anno D. MDXXIII. — Es scheint aber, dass in der Jahrszahl ein Versehen vorgefallen ist, da aus obiger Notiz hervorgeht, dass das Gemälde schon im Jahr 1522 der Kirche S. Pietro in Montorio geschenkt worden war. Es schmückte dessen Hauptaltar, bis dass 1797 die Franzosen es nach Frankreich ins Musée Napoléon entführten; hier wurde das Bild, welches ganz unkenntlich geworden war, gereinigt und für die Kunstfreunde wieder geniessbar gemacht. Für letzteres sind wir den Franzosen zu Dank verpflichtet, können aber die Ansicht nicht mit ihnen theilen, welche am Schluss der Beschreibung des Gemäldes im Werk des Musée Français folgendermassen ausgesprochen ist: „Schüchterne Gewissen, welche einige Furcht über den Raub anwandeln sollte, den man durch die Entwendung dieses Meisterwerks an einer römischen Kirche begangen, müssen wir belehren, dass sol-

ches ursprünglich für eine französische Cathedrale bestimmt war, dann aber aus heiligem, wiewohl eigennützigem Eifer von den heutigen Römern in Rom zurückbehalten wurde. Das Völkerrecht forderte es daher für Frankreich zurück, und der Sieg gewährte solches." Nach dem Friedensschluss von 1815 kehrte das Gemälde nach Rom zurück und bildet nun eine der Hauptzierden der ausgewählten Gemäldesammlung im *Vatican*.

Studien zur Transfiguration.

a) Der vorn sitzende Jünger Andreas, nach einem nackten Modell in Rothstein gezeichnet. In der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien. Verz. N. 184.

b) Studium zu drei der Jünger in der Mitte des Bildes, unbekleidete Figuren in Rothstein gezeichnet. In derselben Samml. Verz. N. 182. Lith. von *F. Eybl.*

c) Anderes Studium zum Apostel Andreas nebst dem hinter ihm hinaufzeigenden Jünger. Rothstein. In derselben Samml. Verz. N. 183. Lith. von *F. Eybl.*

d) Studium in Rothstein zu dem jugendlichen Jünger, der sich vorbückt, und dem stehenden, der hinaufzeigt. Nach bekleideten Modellen. In der *Pariser Sammlung*. Verz. N. 475. gest. von *Caylus.*

e) Studium zum Kopf und zu zwei Händen eines Jüngers in der Mitte des Bildes. In schwarzer Kreide. Im Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 338.

f) Studium zum Kopf des Andreas in der Grösse, wie das Gemälde in schwarzer Kreide ausgeführt und zum Bausen durchstochen. Im Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 339. — In England, namentlich beim *Herzog von Devonshire*, sah ich noch mehrere Blätter mit Händen und Füssen zur Transfiguration in schwarzer Kreide gezeichnet und gleichfalls zum Bausen durchstochen, welche sämmtlich als Fragmente des Originalcartons, oder dessen Francesco Penni's für die Copie, die er davon machte, dürften zu betrachten sein. Was mich für letztere Ansicht bestimmen könnte, ist, dass zum wenigsten jene Hände und Füsse mit zu wenig Freiheit behandelt sind, um als Originale von Rafael's Hand gelten zu können. Wahrscheinlich demselben Carton angehörig sind auch jene drei Stücke, der Kopf, die Hand und der Fuss der knienden Frau, welche aus der Samml. Rutgers in Amsterdam 1778 um fl. 16 — verkauft wurden.

g) Zwei Köpfe in Lebensgrösse des jungen und des bei ihm stehenden Apostels. Vorzüglich in schwarzer Kreide gezeichnet. Aus der Samml. Joh. Goll van Frankenstein in Amsterdam erstanden sie die *Brüder Woodburn* in London. Verz. N. 470.

h) Berühmt ist noch eine Zeichnung, worin die ganze Composition in nackten Figuren mit der Feder gezeichnet ist, jetzt in der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien. Lith. von *J. Pilizotti.* Warum ich diese Zeichnung nicht für echt halte, siehe im Verz. N. 185.

i) Im Cabinet *von Praun* in Nürnberg war eine Zeichnung, welche man für einen ersten Entwurf zur Composition Rafael's hielt. Sie ist aber in allen Theilen zu schwach, um für etwas anders als ein Werk des Betrugs gelten zu dürfen. Gest. von *J. Th. Prestel.* fol.

k) Die ganze Composition, mit der Feder gezeichnet, lavirt und mit Weiss gehöht, besass der Bürgermeister Six, kam dann in die Sammlungen Walraven, Rutgers, Ploos van Amstel und wurde 1833 mit dem Stich von Rafael Morghen aus dem Nachlass Joh. Goll van Frankenstein in *Amsterdam* verkauft. Obgleich ich diese Zeichnung nicht gesehen, habe ich Ursachen an der Echtheit derselben zu zweifeln.

l) In der Sammlung zu *Modena* befand sich die Zeichnung eines der Apostel in schwarzer Kreide auf färbig Papier ausgeführt und mit Weiss gehöht. Halb fol. Siehe Le Pitture e Sculture di Modena etc. dal Gian Filiberto Pagani. Modena 1770 p. 129.

m) Einen Carton der Transfiguration, in schwarzer Kreide ausgeführt, erstand Papst Clemens XI (Albani aus Urbino) um hohen Preis, wie Taja berichtet, auf dass er nicht nach England gehe. Richardson sah den untern Theil desselben im Vatican; im Jahr 1826 war er im Palast Albani in Rom aufgestellt. Er weicht in manchen Theilen vom Gemälde ab: Christus schwebt in einer elliptisch geformten Glorie; er sieht nicht aufwärts, sondern neigt sich mit dem Kopf herab nach Moses. Die zwei Diaconen fehlen. Unten, hinter dem Mann rechts, ist nur der Kopf einer Frau zu sehen u. s. w. Die stümperhafte Ausführung zeigt indessen jedem Kenner, dass der für seinen grossen Landsmann enthusiastische Papst mit diesem Werk hintergangen worden. Gest. von *Francesco Pozzi* 1779. H. 26″ br. 16″ 9‴. Späterhin wurde die Platte überarbeitet und theilweise vollendet von Pietro Bettelini unter der Leitung

des Stefano Tofanelli. Herausgegeben mit einer Dedication an W. Hamilton Nisbet, von Francesco de Santis in Rom. Hoch 29″ 6‴ br. 22″ 2‴ mit dem Rand. Die Platte besitzt jetzt Giuseppe Vallardi in Mailand.

n) Eine Skizze, in Öl auf Holz gemalt, vom obern Theil der Composition, ohne die Diaconen und in mehreren Theilen vom Gemälde abweichend, tauchte vor mehreren Jahren in München auf. Sie war im Besitz des Hrn. von Binder. H. 25″ br. 18″. Nach dem, was ich darüber von Künstlern erfahren habe, so ist die Behandlung dieser Skizze überaus geistreich und frei, wie sie nur bei Originalen vorzukommen pflegt. Die Köpfe der Propheten seien sehr schön; die Figuren zuerst gemalt und die Umgebung später angewischt, so dass sie sich öfters nicht ganz den Umrissen der Figuren anschliesst. Nach der Lithographie, welche *Ant. Ramboux* von dem Bilde gemacht, ist auch ersichtlich, dass die Figuren von einem höhern Augenpunct wie in Gemälde gesehen, nicht so sehr verkürzt sind. Leider wurde diese interessante Skizze, um sie in bessere Haltung zu bringen, von einem Bilderhersteller überarbeitet, wodurch sie denn vieles von ihren Vorzügen soll eingebüsst haben. Da ich sie nicht gesehen, enthalte ich mich eines jeden, doch nur muthmasslichen Urtheils.

Copien nach der Transfiguration.

a) *Gio. Francesco Penni* machte eine Copie in Auftrag des Papstes Clemens VII, wie Vasari im Leben des erstern berichtet; sie wurde aber von demselben mit nach Neapel genommen und kam in die Kirche S. Spirito degl' incurabili. Da sie sich nicht mehr daselbst befindet und der höchst ungenaue Bern. de Dominici (Vite de' pittori etc. Napolitani. Napoli 1742 II p. 290) berichtet, dass eine schöne Copie der Verklärung von Andrea da Salerno aus der Kirche S. Domenico durch D. Pietro d'Aragona nach Spanien gebracht worden sei, so vermuthe ich, dass es dieselbe sein dürfte, welche nach D. Ant. Conca (Descrizione odeporica etc. Parma 1793 I p. 204) von dem Principe di Astigliano in die von ihm gestiftete Kirche der Theresianerinnen als ein Original vermacht worden.

b) Im *Palast Sciarra Colonna* ist eine tüchtige Copie von *Carlo Saracino, Napolitano* genannt, welche sich früherhin in der Gallerie Barberini befunden.

c) Copien im Kleinen gibt es mehrere in Rom, welche öfters als Originalskizzen sind ausgegeben worden. Diejenige im *Palast Albani*, etwa zwei Fuss hoch, haben Mengs und

Winkelmann aus Rücksichten sich genöthigt gesehen als Original zu erklären, obgleich kein Kenner sich dadurch täuschen liess und der landschaftliche Theil selbst entschieden zeigt, dass das Bild von einem Niederländer gemalt ist. Eine andere Copie derselben Grösse und von noch grösserer Schönheit befindet sich in der Sammlung des *Quirinal*; eine dritte, etwas kleinere, ohne die Diaconen, bewahrt der *Cardinal Fesch* in seinem Privatzimmer.

Kupferstiche nach der Transfiguration.

Nach einem abweichenden Entwurf von einem *Schüler des Marc Antonio*, geringer Stich. Bartsch XV p. 187. N. 6. — Nach dem Gemälde in der Art des *Agostino Veneziano*, kleines Blatt, Gegenseite 1538. Bartsch XV p. 19 N. 9. Zweite Abdrücke mit Nicolo van Aelst formis. — *Corn. Cort* sc. 1573 mit Dedication an den Card. Granvella. Die 1. Abdr. ohne Namen, die 3. von 1602. H. 21″ 7‴ br. 14″ 7‴. — Copie von einem *Schüler Cort's* bei P. P. Palumbus 1574; spätere Abdrücke: Gasp. Albertus successor Palumbi. H. 21″ 5‴ br. 14″ 7‴. — *Mich. Ang. Marelli fecit.* 1602. Die 1. Abdr. ohne Namen, die 3. mit Claudius Ducheti form. Romae 1648. H. 20″ 9‴ br. 13″ 11‴. — *Raph. Sadeler* excud. Gegenseite. kl. Blatt. — *Simon Thomassin* in Auftrag Ludwig XIV gestochen 1680, auf zwei Platten. Gegenseite. H. 28″ br. 16″ 8‴. — *Jacques Chereau jun.* chez Ve. Audran, oben im Bogen. Gegenseite. H. 26″ 2‴ br. 15″ 3‴. — *S. Valé* sculp. Drevet ex. Gegenseite. gr. fol. — *Arn. van Westerhout*, radirt, mit Dedication an den Mönch Gio. Franc. Grasso. 2. Abdr. haben statt Westerhout's Namen: si vende da Vincenzo Billy alla chiesa nuova. H. 15″ br. 9″ 5‴. — Joh. Bapt. Lenardi nach einer Zeichnung von Hubert Vincent 1691. Gegenseite. fol. — *Nic. Dorigny* radirt und mit dem Grabstichel beendigt. 1705. 2. Abdr. von 1709. Aufgestochen von Rob. Strange 1764. gr. fol. — *Benedetto Eredi* 1778 schlecht. fol. — *A. P. Tardieu* sc. Oben im Bogen. 8. — In Schwarzkunst von *Jac. Simon* ohne die Diaconen, in zwei Blättern. kl. fol. einmal mit der Unterschrift: The Transfiguration of Christ, Marc. 9 v. 2. Sodann: The youth brought by the father to the Apostles. Marc. c. 9. — *Raph. und Ant. Morghen*, von ersterem 1795 zu stechen angefangen und von Antonio 1804 für Artaria in Mannheim vollendet. gr. fol. — *Raph. Morghen* nach einer Zeichnung von Stefano Tofanelli 1811. gr. fol. — *A. Girardet* fürs Musée Napoléon. fol. — rad. von *Queverdo*, beendigt von

Pigeot für die Gall. Filhol. 4. — *Ignazio Pavon* Nachstich nach Morghen. gr. fol. — *Dissard.* fol. — *Thouvenin* in Punctirmanier. fol. — *Aug. Spiess* in Stahl. kl. fol. — In Schwarzkunst von *U. G. Kininger.* gr. fol. — Einen Stich von *Desnoyers* haben wir zu erwarten. — Lith. von *Th. Driendl.* gr. fol. — Landon N. 2.

Nach einzelnen Theilen des Gemäldes.

Nur den obern Theil, Christus mit Moses und Elias und den drei Jüngern: *Giulio Bonasone* für des Achilles Bocchius Symbolicarum. H. 4″ 2‴ br. 3″. Bartsch XV p. 164 N. 275. — *M. Aubert* 1724. kl. fol. — *Duthé* in Punctirmanier. kl. fol. — Nur der schwebende Christus gest. von *T. Trotter* 1788, kl. Blatt. — Die vorn kniende Frau, *J. C. Thelot* sc. J. Dan. Herz exc. fol. — Nur der Kopf derselben Frau, als das Portrait der Fornarina mit der kalten Nadel in Silber gestochen von *Raph. Morghen* in einem Rund von 2″ 4‴ Durchmesser. Im Catalog von Niccolo Palmerini opere d'intaglio del Cav. Rafaele Morghen. Firenze 1824. N. 209. — Studio del disegno ricavato dall' estremità delle figure del celebre quadro della Trasfiguratione di Raffaelle, delineato dal Sr. Cav. Vincenzo Camuccini, inciso da *Giov. Folo.* Roma nel studio di Folo. 31 numerirte Blätter und ein Titelblatt mit der Dedication an Giuseppe Eman. Pinto di Sousa etc. — Benito Pardo de Figueroa druckte eine Abhandlung, welche Debray unter folgendem Titel herausgab: Examen analytique du tableau de la Transfiguration. Nachmals ins Englische übersetzt, erschien es mit Rafael's Bildniss, dem Umriss des Gemäldes und 17 Köpfen in der Grösse des Originals. Siehe Pungileoni p. 249.

Der Saal Constantin's.

Ich habe schon im ersten Theil S. 318 angegeben, dass Rafael wahrscheinlich aus Anlass der Wandmalereien in Öl von Fra Sebastiano del Piombo auch die Malereien dieses Saales auf dieselbe Weise ausführen wollte. Er hatte indessen zu diesem Zwecke nur die allgemeine Anordnung aufgezeichnet, einige Cartons zu allegorischen Figuren und der Schlacht Constantin's ausgeführt und für die Darstellung der Ansprache Constantin's an seine Soldaten eine Zeichnung entworfen. Sodann hatte er versuchsweise damit beginnen lassen die zwei Figuren der Gerechtigkeit und der

Sanftmuth durch Giulio Romano und Francesco Penni, wie Vasari im Leben des erstern berichtet, in Öl malen zu lassen, als der Tod ihn überraschte und das Werk ins Stocken gerieth. Durch den das Jahr darauf erfolgten Hintritt Leo's X und da Papst Hadrian VI für die Kunst nicht das Geringste that, wurden die Arbeiten erst nach dem Regierungsantritt Clemens VII im Jahr 1523 wieder aufgenommen. Die Schüler Rafael's, Giulio Romano und Gio. Francesco Penni, fanden es indessen für angemessener die Wandgemälde nicht in Öl, sondern in Fresco auszuführen, liessen daher den schon durch Rafael zum Ölmalen vorbereiteten Bewurf herabschlagen, wobei jedoch die schon in Öl gemalten zwei allegorischen Figuren stehen blieben. Die Arbeit vertheilten sie unter sich, indem sie, wie Vasari im Leben des Erstern berichtet, sich des Rafaele del Colle und des Giovanni da Lione als Gehülfe bedienten. Die Disposition der Malereien ist folgende: Auf den vier Wänden von verschiedener Grösse, da der 82 Palmen lange Saal ungleich in der Breite ist und eine Wand zwei Fenster hat, befinden sich eben so viele grössere Bilder aus dem Leben Constantin's, die gleich Tapeten mit reichem Rand und Franzen besetzt an den Wänden scheinen aufgehängt zu sein. Zu den Seiten der Hauptbilder befindet sich immer ein Papst in einer Nische sitzend, von Genien umgeben, und zu jeder Seite immer die allegorische Figur einer Tugend. Über diesen stehen kleinere Figuren auf Pilastern: Apollo, Luna und Jünglinge und Mädchen, letztere das Sinnbild Leo's X, ein Joch mit dem Wort SVAVE, haltend. In dem Sockel sind dagegen kleine Caryatiden mit dem Diamantring und andern Medicäischen Emblemen, welche kleinere und grössere Felder mit in Kupferfarb gemalten Darstellungen aus dem Leben Constantin's einschliessen.

245. Constantin's Ansprache an seine Krieger.

Links steht Kaiser Constantin neben einem ältern römischen Feldherrn auf einer Tribune; er spricht zu vier Fahnenträgern (Draconarii) über die gehabte Erscheinung, die diese, lebhaft bewegt, mit Enthusiasmus aufzunehmen

scheinen. Vorn steht eine Wache und zu den Füssen des Kaisers zwei pagenähnliche Knaben, dessen Waffen haltend. Im Grund sieht man die Zelte des Lagers und herbeieilende Soldaten, um das Wunder von der Erscheinung des Kreuzes mit den Worten: „In diesem wirst du siegen.“ (ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑ) zu berichten. In der Ferne erblickt man den Tiberstrom mit der Brücke des Aelius, die Mausoleen des Augustus und des Hadrian, so wie eine Pyramide, vermuthlich das sogenannte Grabmal des Romulus, welches sich bis auf die Zeiten Alexander VI erhalten hatte. Rechts im Vorgrund steht ein übelgestalteter Zwerg, der sich einen Helm aufsetzt; es ist dieses eine eben so unangenehme, als unpassende Zugabe des Giulio Romano, der, wie Taja vermuthet, um dem Cardinal Hippolyto de' Medici zu gefallen, darin dessen Zwerg Gradasso Berettai aus Norcia verewigte, wie es bereits Berni durch ein ironisch preisendes Gedicht gethan hatte. Auch die beiden Edelknaben sind ein Zusatz des Giulio Romano, da sie in Stellung und Bekleidung nicht allein dessen Behandlungsweise verrathen, sondern dieses ergibt sich auch noch aus einem Entwurf Rafael's zu dieser Composition, welche Richardson III p. 416 beschrieben und Henry Reveley beim *Herzog von Devonshire* gesehen; auf diesem befindet sich nun weder jener Zwerg, noch diese gegen den antiken, aber im mittelalterlichen Gebrauch gedachten Edelknaben. Siehe Verz. N. 456. Ausführung und Färbung dieses Bildes sind kräftig und frisch, und bestätigen die Angaben des Vasari und des Scannelli (Microcosmo della pittura p. 154), welche sie dem Giulio Romano zuschreiben. Das Wandgemälde hat folgende Inschrift: Adlocutio qua divinitus impulsi Constantiniani victoriam repererere. Siehe I S. 332.

Kupferstiche: *Francesco Aquila* für seine Picturae etc. gr. Blatt. — radirt von einem *Anonymen.* Gegenseite Julius Rom. Invent N. P. . . . del. kl. 4. — *Vinc. Salandri.* gr. quer fol. — Landon N. 301.

246. Die Schlacht Constantin's.

Hoch 22 Palm, lang 50.

Die reiche Composition hat das linke Ufer des Tiberflusses zum Schauplatz, die Milvische Brücke (Ponte Molle) bildet rechts den Hintergrund und den Horizont begrenzt die Hügelkette von Monte Mario nach dem Monte Gianicolo hin. Der Kaiser Constantin, in der Mitte des Bildes, sprengt auf einem mächtigen Ross durch das Schlachtgewühl und schwingt seinen Speer nach Maxentius, der mit seinem Heer von den Gegnern ans Ufer hingedrängt, mit seinem Pferd vergebens durch den Fluss zu schwimmen sucht. Drei Engel mit Schwertern schweben über dem Kaiser, den durch Gott verliehenen Sieg bezeichnend. Indessen dauert der Kampf noch aufs heftigste fort, obgleich die Niederlage der Krieger des Maxentius durch frisch heransprengende Reiter des Constantin und durch jener Flucht auf der Brücke sich auf das Deutlichste herausstellt. Zu weit würde es führen, hier eine genaue Beschreibung der vielen herrlichen Episoden zu geben, aus welchen dieses reichste aller Schlachtgemälde besteht; ich beschränke mich auf das zu verweisen was im ersten Theil S. 333 bereits darüber mitgetheilt worden ist. Nach den Zeichnungen von Rafael's Hand, welche sich zu dieser Schlacht erhalten haben, geht nach dem Bericht Richardson's (IV p. 427) hervor, dass in der Malerei manche Figuren weggelassen sind, wodurch die Composition des Schlachtgetümmels weniger verwirrt erscheint; so z. B. ein Fahnenträger mit zwei andern Kriegern, welche durch den Fluss schwimmend sich zu retten suchen. Sodann der Theil des Kampfes, der sich bis in die Schluchten des Berges hinein erstreckt und mit den vordern Begebenheiten zusammenhängt. Wahrscheinlich machte Rafael diese Änderungen selbst im Carton, von dem sich noch ein Stück in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand befindet; denn in dem Gemälde ist keine Lücke und nichts Fremdartiges, von Giulio Romano Eingeschobenes bemerkbar. Was diese Darstellung einer Schlacht vor allen andern, die früher

oder später entstanden sind, auszeichnet, ist die grossartige Haltung, wodurch mitten im Schlachtgewühl doch der Hauptgegenstand, der Sieg Constantin's über Maxentius durch göttliche Hülfe, aufs klarste hervortritt; sodann der Reichthum an Ideen in den Episoden, welche eben so lebendig als wahr dargestellt sind, und dem Wesen einer Schlacht angemessen, den Begriff derselben auf die mannigfaltigste und anschaulichste Weise vergegenwärtigen; endlich das Dramatische des Hergangs, worin nicht allein die Wuth der sich bekämpfenden Parteien, sondern, bei Vermeidung des Grässlichen und in den schönsten Configurationen, das verhängnissvolle Geschick eines Bürgerkrieges in vielen Einzelnzügen auf das ergreifendste vor Augen gestellt ist. Wie reich erscheint hier Rafael's alles umfassender Genius, wie arm gegen ihn andere Künstler, die sich in solchen Darstellungen versucht und selbst darin bedeutenden Ruhm erworben haben. Wir erinnern hier nur an die berühmten Schlachten Alexander's des Grossen von Le Brun. Das Wandgemälde hat folgende Inschrift: B. Val. Aurel Constantini Imp. victoria quasurmerso Maxentio Christianorum opes firmatae sunt.

Die tüchtige Ausführung wird wohl mit Recht dem Giulio Romano zugeschrieben, obgleich er sich dabei der Hülfe seiner Schüler dürfte bedient haben, wie Scanelli angibt, und wie die Färbung in den Schatten der Carnation von einem mehr schwärzlichen, als dem ihm eigenthümlichen rothbraunen Ton zu beweisen scheint. Überhaupt ist der allgemeine Ton der Malerei etwas kalt; dagegen ist die Zeichnung richtig und bestimmt, die Führung des Pinsels wahrhaft meisterhaft. Auch ist das grosse Verständniss des antiken Costums in Kleidung und Waffen und deren fantasievolle, freie Anwendung und Behandlung sehr zu rühmen; es ist dieses eine Eigenschaft, welche wir überhaupt bei Rafael in höherm Grade, als bei irgend einem seiner Schüler und selbst mehr als bei Giulio Romano finden; denn dieser erlaubte sich öfters fantastische, dem spätern Mittelalter entlehnte Bekleidungen den rein antiken beizugesellen, wie z. B. bei den beiden schon erwähnten

Edelknaben und einem andern in der Taufe Constantin's mit blätterartig ausgeschnittenen falschen Ermeln, wie sie in der Mitte des 15. Jahrhunderts Mode waren. Auch in der Schenkung der Stadt Rom kommen mehrere Figuren in dem Costum seiner Zeit vor; sind diese nun auch meist Bildnisse, so hat doch Rafael in der Schule von Athen gezeigt, wie selbst diese ohne Verstoss gegen das antike Costum können angebracht werden.

Zeichnungen zur Schlacht Constantin's.

a) Einen Entwurf zur ganzen Composition mit vielen Abweichungen sah Richardson bei Malvasia, nachmals befand er sich im Cabinet *Crozat*. Verz. N. 566.

b) Einen andern sah man bis zum Jahr 1812 im *Palast Borghese* in Rom, welcher von einem Russischen Grafen Balck erstanden wurde.

c) Einen dritten erwähnt noch Richardson (IV p. 15) in *Spanien*, den er gleichfalls für Original hielt. Verz. N. 536.

d) Ein Fragment des Cartons bewahrt die Sammlung der *Ambrosianischen Bibliothek* zu Mailand. Verz. N. 152.

e) Das Studium zu einer Gruppe, in welcher ein Krieger mit seinem Schild einen dahingesunkenen Waffenbruder gegen den Angriff des Feindes schützt, dürfte ein nicht benutzter Entwurf zu einer Episode dieser Schlacht sein. In der Samml. des *Königs von England*. Verz. N. 299.

f) Ferner sind drei Blätter mit Studien im Nachlass *Lawrence* auf dieselbe Weise wie vorhergehendes N. 299 behandelt und dürften gleichfalls unbenutzte Entwürfe zur Constantinsschlacht sein. Es sind zwei streitende, nackte Männer, zwei aus dem Wasser steigende Krieger, und eine liegende und eine sitzende männliche Figur, alle sehr kräftig in schwarzer Kreide gezeichnet. Verz. N. 412 — 414.

g) Fünf nackte Figuren und ein Pferd, angeblich zur Constantinsschlacht bestimmt, aber abweichend von der Ausführung. Federzeichnung in der Sammlung *Wicar in Lille*. Verz. N. 511.

h) Wahrscheinlich zu unserer Schlacht gehörig, ist auch ein Federentwurf mit kämpfenden, nackten Männern, von denen zwei auf gestürzten Pferden sitzen, ein dritter in der Mitte, vom Rücken gesehen, hält einen Speer, und von sechs andern sieht man wenig mehr als die Köpfe. Es gibt davon

einen schönen Stich von *Adam Bartsch.* quer fol. ich kann aber nicht angeben, wohin die Zeichnung gekommen ist.

Kupferstiche: Nach einem von der Ausführung sehr abweichenden Entwurf Rafael's, wenn wir der Angabe trauen dürfen, von *Giulio Bonasone* 1544. Bartsch XV p. 134 N. 84. Ist dieser Stich wirklich nach einer Zeichnung Rafael's, wie die Inschrift in den spätern Abdrücken angibt, so ist von des Rafael Art kaum mehr etwas darin zu erkennen. — Der linke Theil der Schlacht bis an den Kaiser Constantin, radirt von *Orazio Farinati* oder Battista del Moro. Bartsch XVI p. 171 N. 6. und p. 200. — Nach dem Gemälde: *J. B. de Cavallerijs incid.* 1571. links mit einer Inschrift: Imperator Caesar Constantinus . . . liberati asservit. 2 quer fol. Blätter. — Copie vom Meister des Monogramms KS. Siehe Brulliot I N. 2775. Mit der Adresse: Antwerpiae Martin Petri exc. Aus 4 Blättern zusammengesetzt. H. 13″ 3‴ br. 45″ 6‴. — *Peter Scalberge* 1637 in 4 Blättern. — *Pietro Aquila* Palermitano 1683 del. et incid. in 4 Blättern. Die 2. Abdrücke mit der Adresse von de Rossi. — rad. von *Woyriot* nach einer Zeichnung von Boucquet, mit einer Inschrift: Monseigneur les philosophes tiennent que les faits heroiques etc. Schmales langes Blatt. H. 5″ 8‴ lang 15″. — rad. von *Balth. Pavillon*, sehr kleines Blatt. — Leicht radirt von *Ant. Banzo.* quer atlas format. — *Aloysio Fabri.* gr. quer Blatt. — Landon N. 299.

247. Die Taufe Constantin's.

Im jetzigen Local des Baptisteriums vom Lateran geht zufolge einer der untergeschobenen Acten des heiligen Sylvester die Handlung der Taufe Constantin's vor. Papst Sylvester (hier das Bildniss Clemens VII) steht auf den untersten Stufen eines kreisförmigen Beckens und giesst eine Schale mit Wasser über den vor ihm knienden, entkleideten Kaiser, während er die Linke auf ein geöffnetes, von einem Geistlichen gehaltenes Buch legt. Man liest in demselben die Worte: „Hodie Salus Urbi et Imperio facta est.“ Neben dem Papst hält ein Diacon auf einer Schüssel die Fläschchen mit dem heiligen Öl zur Salbung, und hinter dem Kaiser breitet ein Kirchendiener ein Tuch zum Abtrocknen aus. Rechts auf den Stufen sitzt ein Edelknabe des Kaisers, der dessen Kleidung und Waffen hält. In der Mitte des Grundes sieht man den Kreuzträger,

zu den Seiten zwei Knaben mit Leuchter und hinten mehrere Wachen und das Volk. Rechs steigt noch ein fast unbekleideter Mann mit zwei nackten Knaben zum Becken, um mit ihnen die Taufe zu erhalten. Vorn rechts auf den Stufen steht ein junger Mann in römischer Kleidung und mit königlicher Krone, wahrscheinlich Crispus, des Constantin Sohn, vorstellend, welcher der Sage nach mit seinem Vater getauft wurde. Gegenüber links steht ein bärtiger Mann in der Hofkleidung aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts; es ist wahrscheinlich das Bildniss des von Vasari im Leben des Giulio Romano erwähnten Rhodusritters und Hofcavaliers (Cavalierino) Clemens VII Niccolo Vespucci. Unten auf den Seiten steht folgende Inschrift in Bezug auf die unter Leo X und Clemens VII ausgeführte Herstellung des Baptisteriums der Lateranskirche: Labacrum Renascentis Vitae C. Val. Constantini. — Clemens VII Pont. Max. a Leone X coeptum consumavit. MDXXIIII.

Die Composition dieses Gemäldes ist nicht von Rafael, obgleich sie nach denselben Regeln der Symmetrie behandelt ist, wie er sie anzuwenden pflegte; im Einzelnen aber fehlt es an der tiefen Auffassung des Lebens; auch ist es die schwächste aller Malereien des Saals. Die Ausführung wird von Scanelli (Microcosmo della pittura p. 154) und auch von den jetzigen Kunstschriftstellern dem Gio. Francesco Penni zugeschrieben. Siehe I S. 335.

Kupferstiche: *Francesco Aquila* in seinen Picturis etc. gr. Blatt. — *Vinc. Salandri.* gr. quer fol. — Landon N. 302.

Eine Federzeichnung mit Bister getuscht, welche dem Rafael zugeschrieben wurde, befand sich im Jahr 1756 in der Sammlung des Herzogs von Tallard in *Paris.* Siehe Verz. von Remy et Glomy.

248. Die Schenkung Rom's an den Papst.

Das vierte der grössern Wandbilder in diesem Saale stellt den Kaiser Constantin vor, welcher nach einer angeblichen Schenkungsacte dem Bischofe Rom's die Herrschaft über diese Stadt ertheilt. Der Schauplatz der Feierlichkeit ist hier das Innere der alten Peterskirche. Links

im Grund sitzt der heilige Sylvester auf einem Thron und empfängt segnend das wichtige Geschenk von dem vor ihm knienden Kaiser, indem dieser symbolisch eine goldene Figur der Roma überreicht. Zu den Seiten des Papstes stehen mehrere Geistliche und unter den hinter dem Kaiser knienden Personen erkennt Bellori den der Flavischen Familie angehörigen Grossmeister des angeblich von Constantin gestifteten S. Giorgiusordens. Schweizerwachen in der Kleidung, wie sie sie heute noch in Rom tragen, halten den innern Raum vom Zudrang des zuschauenden Volkes frei. Unter denen, welche zwischen den Säulen rechts stehen, dürften die Bildnisse zu suchen sein, welche Vasari im Leben des Giulio Romano (VII p. 205) angibt, als des letztern eigenes Portrait, welches man in dem an der dritten Säule etwas höher stehenden Manne mit der Mütze erkennt; sodann die Dichter Pontano und Murallo. Gegenüber links sieht man ferner das von Vasari erwähnte Portrait des Grafen Baldassare Castiglione, des treuen Freundes Rafael's und grossen Gönners des Giulio Romano, welcher auch durch ihn nachmals an den Hof von Mantua gezogen wurde. Vieles Volk, besonders Weiber und Kinder knien im Vordergrunde, mit mehr oder weniger Aufmerksamkeit der Feierlichkeit zusehend, während ein allerliebster nackter Knabe, um den Vorgang unbekümmert, auf einem Hunde reitend spielt. Auf den beiden vordern Säulen stehen folgende Inschriften: Jam tandem Christum libere profiteri licet, und: Ecclesiae Dos a Costantino tributa. Sie beziehen sich auf das von dem Kaiser zu Gunsten der Christen erlassene Edict und auf die im Bilde dargestellte Schenkung an die Kirche.

In der Anordnung dieses Gemäldes hat sich Giulio Romano, dem die Erfindung zuzuschreiben ist, als einen würdigen Schüler Rafael's bewährt; so sind auch einzelne Gruppen sehr schön und malerisch, obgleich sie nicht immer im engen Bezug auf den Hauptgegenstand stehen, was allerdings bei reichen Darstellungen von Feierlichkeiten wie diese, wo nur wenige Personen in der Handlung begriffen, die meisten nur müssige Zuschauer sind, sehr schwer, ja

ohne Einförmigkeit nicht zu erreichen sein dürfte. Indessen hätte Giulio Romano manches Unangemessene vermeiden sollen, was nur störend wirkt, wie z. B. der nackte Knabe mit dem Hund, so anmuthig übrigens diese Gruppe an und für sich auch scheinen dürfte. Titi und Bellori schreiben die Ausführung dieser Frescomalerei dem Rafaele del Colle zu, und nach der flüssigen Behandlungsweise und der frischen Färbung zu urtheilen, welche mit anerkannten Werken von diesem im Urbinischen übereinstimmen, darf diese Angabe als richtig betrachtet werden. Siehe I S. 335.

Kupferstiche: Von einem alten *anonymen Italiener* nur eine Gruppe aus dem Bilde links, nämlich die drei zur Erde knienden Weiber mit einem Kinde, und dem sich an der Säule haltenden Jüngling, nebst noch zwei Figuren. Gegenseite. H. 8″ 6‴ br. 6″ 7‴. — Die ganze Composition: *Jo. Bapt. Franco*, grosses Blatt. Gegenseite. Bartsch XV p. 137. N. 55. — *Franc. Aquila* in seinen Picturis — etc. *Aloysio Fabri* sc. Rom. gross quer fol. Landon N. 186.

Ein Entwurf zu einigen Hauptgruppen mit der Feder gezeichnet und mit Bister schattirt (nach der Art des Giulio Romano) war in den Sammlungen J. Stella, Coypel und Herzog von Orléans, welcher ihn den *Herzog von Tallard* schenkte. Siehe Catalogue par Remy & Glomy. Paris 1756.

249. Die acht Päpste mit allegorischen Figuren.

Zu den Seiten eines jeden grossen Wandgemäldes befindet sich immer ein in einer Nische sitzender Papst, von zwei allegorischen, seine Eigenschaften bezeichnenden Figuren begleitet. Da indessen zunächst der Darstellung der Schenkung Roms sich zwei Fenster befinden, auch der Raum im Eck sehr schmal ist, so konnte hier keine Nische und neben dem Papst nur eine allegorische Figur Platz finden. Hinter den letztern erheben sich Pilaster, auf denen immer kleinere Figuren stehen, welche ein Joch, mit dem Wort Suave auf einem Pergamentstreifen, das Motto Leo's X, halten. Zum Theil sind es leicht oder kaum bekleidete Jünglinge oder Mädchen, zweimal auch Hermaphrodite. Neben der Taufe Constantin's sind es Apollo und

Diana, die auf den Pilastern stehen; aber statt des Joches halten sie gläserne Kugeln mit dem Motto: „Candor illaesus,“ welches nach Paolo Giovio (Dialogo delle Imprese p. 51) von Clemens VII als Cardinal unter Hadrian VI angenommen wurde.

a) Der Apostel Petrus. Er sitzt mächtig bewegt in vollen Pontificalibus und hält die beiden Schlüssel in seiner Linken. Zwei Engelknaben halten den Vorhang eines Baldachins in die Höhe. Zu seiner Rechten sitzt die allegorische Figur der Kirche, nach einem kleinen Tempel, den sie auf dem Schoose hält, deutend, gleichsam die Worte des Herrn aussprechend: „Du bist Petrus, auf diesen Fels will ich meine Kirche bauen.“ Gegenüber sitzt die allegorische Figur der Ewigkeit. Buch, Tintenfass und Feder haltend, hat sie den Phönix zu ihrer Seite, andeutend, dass die dem Fürstenapostel anvertraute Kirche Christi ewig dauern soll.

b) Papst Clemens I. Er lebte unter Domitian, Nerva und Trajan. Die Rechte erhebt er bedeutungsvoll, in der Linken hält er ein Buch. Auch hier fassen zwei Engel den Vorhang des Baldachins. Links sitzt die allegorische Figur der Mässigung, einen Zaum in jeder Hand haltend. Rechts die Sanftmuth (Comitas), ein Schaf zu den Füssen. Diese Tugenden beziehen sich auf die Eigenschaften des dabei dargestellten römischen Bischofs, wie ihn Eusebius beschrieben.

Die Sanftmuth ist eine von den allegorischen Figuren, welche nach Rafael's Carton durch Giulio Romano oder Francesco Penni in Öl ausgeführt wurden.

Gest. von *Robert Strange* 1765. fol.

c) Alexander I. Die Unterschrift gibt zwar den Papst Sylvester an, Montagnani sucht aber durch triftige Gründe, die besonders in der sonst befolgten Chronologie und den bezeichneten Eigenschaften liegen, auf eine einleuchtende Weise darzuthun, dass in jenen, wohl spätern Inschriften Versehen vorgefallen sind, was um so wahrscheinlicher wird, als sonst Papst Sylvester, ausser in den

Hauptbildern, noch zweimal vorkommen würde. Der römische Bischof Alexander lebte zu den Zeiten Hadrian's und erlitt den Märtyrertod. Hier hält er ein Buch und sieht begeistert nach oben; zwei Engel stehen hinter ihm. Zu seinen Seiten sitzen die allegorischen Figuren Glaube und Religion; erstere hält den Kelch, letztere zwei Tafeln, von denen eine die Inschrift zeigt: Liber generationis Jesu Christi filii David.

d) Urban I. Er lebte im dritten Jahrhundert unter Alexander Severus. Hier eine Gestalt von würdevollem Charakter, die mit besonderer Energie gemalt ist und unverkennbar von Giulio Romano herrührt. Zu seinen Seiten halten zwei Engel seinen Mantel auseinander. Links sitzt die allegorische Figur der Gerechtigkeit, gegenüber eine Charitas. Erstere ist in Öl ausgeführt; sie hält in der linken Hand eine Wage in die Höhe und fasst mit der Rechten einen bei ihr stehenden Strauss. Es ist dieses ein ungewöhnliches Attribut der Gerechtigkeit [1]), welches Rafael vielleicht einer Münze mit dem Brustbild Tiber's, oder einer andern mit dem der Gerechtigkeit entnommen hat, welche nach der Angabe in des Jo. Pierii Valeriani Hieroglyphica, Lugduni 1602 Lib. XXV. Cap. 2 mehrere Straussfedern mit dem Wort JVSTITIA zeigen. Horus Apollo gibt in seinen Hieroglyphen der Ägyptier noch folgende Auslegung darüber: die Straussfedern bezeichnen einen Mann, welcher nach allen Seiten gleichmässig Gerechtigkeit ausübt, gleichwie der Strauss an seinen Flügeln nach allen Seiten gleiche Federn hat, und nicht verschiedenartige, wie andere Vögel. Siehe Lib. II p. 110. — Die sitzende Charitas hält zwei Kinder auf ihrem Schoos und noch ein drittes, welches zu ihrer Rechten steht und nach ihr hinaufreicht.

Der Kopf des Urban I gest. von *Ferd. Ruschweyh* Romae. kl. fol.

Die Gerechtigkeit. Einen leichten Entwurf dazu be-

1) Auch am Grabmonumeut des Papstes Hadrian VI in der Kirche S. Maria dell' Anima ist der Statue der Gerechtigkeit ein Strauss beigegeben.

sitzt Hr. Staatsrath von Savigny in *Berlin*. Verz. N. 257. — Gest. von *Gio. Batt. Gintes*. Gegenseite. kl. fol. — *Robert Strange* 1765. gr. fol. — Der Kopf in der Grösse des Originals von *Paolo Fidanza*. gr. fol.

Die Charitas. Entwürfe dazu in der Pariser Sammlung und im Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 373 und 484, gest. vom Grafen von *Caylus*. — Landon N. 149. — Radirt nach dem Gemälde von dem Meister des Monogramms DBC 1643, bei Brulliot I N. 816; auch hat es das Monogramm des Verlegers CPV. 1643. Brulliot I N. 1436. Schmal fol.

e) Papst Damasus I. Mit entblösstem Haupt und gefaltenen Händen blickt er himmelwärts. Einer der hinter ihm stehenden Engel hält seine Tiare; zwei Engelknaben knien zu seinen Füssen. Er ist der 38. in der Reihefolge der Päpste und lebte zu Ende des vierten Jahrhunderts. Links sitzt die Vorsicht, gleich Minerva bekleidet und sieht in einen vor sich haltenden, runden Spiegel. Rechts die allegorische Figur des Friedens, eine sitzende weibliche Gestalt, die einen Olivenzweig hält.

f) Papst Leo I, der Grosse genannt. Er lebte um die Mitte des fünften Jahrhunderts und bestritt mit apostolischer Würde und Kraft die Nestorianische und Manicheische Irrlehre. Er sitzt hier von drei Engeln umgeben, von denen einer seinen Fuss scheint küssen zu wollen. Links sitzt die allegorische Figur der Reinheit; sie hält eine Taube bei sich. Gegenüber die Wahrheit, eine unbekleidete weibliche Gestalt, welche den über sie geworfenen Schleier aufhebt.

g) Papst Felix III. Obgleich dieser Papst im Gemälde die Unterschrift Sylvester führt, so scheint doch die ihm beigegebene Figur der Stärke auf einen andern Papst zu deuten. Nach Montagnani nehmen wir an, dass hier Felix II, der III genannt, gemeint sei, da dieser römische Bischof mit ausdauernder Kraft sich dem Kaiser Zeno widersetzte, welcher ein Edict in Sachen der Dogmen erlassen hatte, worin er vom Patriarchen von Constantinopel unterstützt wurde. Der Papst ist im Gemälde mit vier Engelknaben umgeben dargestellt, wie er in ein Buch blickt und im Begriff ist ein anderes zu schreiben. Die Stärke, ge-

panzert, hat einen Löwen zu ihren Füssen. Die Seite gegenüber nimmt das Fenster ein.

h) Papst Gregor VII. Obgleich sich bei dem hier dargestellten Papst keine Inschrift befindet, so sehen wir doch durch die beigegebene allegorische Figur, die einen Donnerkeil in erhabener Rechten hält, dass wir ihn für einen Mann von ausserordentlicher Energie zu halten haben, der durch Bannstrahl die Rechte seiner Kirche vertheidigte, daher wir ihn füglich für Gregor VII können gelten lassen. Auch dieser Papst ist im Gemälde von vier Engelknaben umgeben und schreibt in ein Buch. Die allegorische Figur zur Rechten, welche den Donnerkeil schwingt, hält in der Linken ein Buch. Sollten wir ihr einen Namen geben müssen, so würden wir sie die „geistliche Macht" nennen.

Kupferstiche: Die 14 allegorischen Figuren neben den Päpsten. Radirt von *Remy Vuibert* 1635. 14 Blätter in 8. — In Umriss und etwas schattirt von *Th. Piroli.* 12 Figuren. kl. fol. — In landschaftlichem, oder architektonischem Hintergrund gest. von *Joh. Volpato* und *C. Pestrini*, 6 Blätter, fortgesetzt für die Calcografia Camerale in Roma von *Lod. Ferretti* und *Filippo Cenci.* gr. fol. — Landon N. 448 — 450.

Stiche, die einzeln erschienen sind, findet man bei dem jedesmaligen Gegenstande angegeben.

Sieben der Figuren, welche auf den Postamenten stehen, als: Apollo, Diana, ein Jüngling und vier weibliche Figuren, erschienen unter folgendem Titel: Peintures inédites des sales de Raphael au Vatican par *J. de Meulemestre*, chez Martin à Paris. 7 Blätter in 8. Diese erste Lieferung erschien im Jahr 1830.

Zwei der weiblichen Figuren, bekleidet, vom Rücken und von vorn gesehen hat *C. von Mannlich* lithographirt. gr. fol.

250. Die Sockelbilder im Saal Constantin's.

Der Sockel unter den allegorischen Figuren enthält auf Marmorgrund paarweis zusammengestellte weibliche Caryatiden mit Emblemen der Medicäer, wobei auch der Sperber mit dem Diamantring und dem Motto: „Semper," welches Pietro de' Medici, Sohn des Cosimus Pater patriae angenommen hatte. Siehe Giovio Dialogo dell' Imprese

p. 48. Zwischen ihnen unter den grossen Bildern und den Päpsten sind grössere und kleinere Felder, die gelb in Gelb gemalt, meist Darstellungen aus dem Leben und den Kriegen des Kaisers Constantin enthalten. Sie wurden sämmtlich nach Zeichnungen von Giulio Romano ausgeführt und enthalten folgende Gegenstände:

Unter der Anrede Constantin's: die Befestigung eines Lagers. — Die zwei kleinen Seitenbilder: der Kaiser reitet siegreich ein. Ein Pferd wird ihm nachgeführt.

Unter der Schlacht Constantin's, drei lange Felder: Römer im Lager sich zum Angriff bereitend und wie sie Pfeile mit dem Catapult losschiessen. — Constantin empfängt nach der gewonnenen Schlacht die Gefangenen; hinter ihm steht eine ihn krönende Victoria; der Leichnam des Maxentius wird aus dem Fluss gezogen. — Die Erstürmung einer Festung. — Die zwei kleinen Nebenfelder: das Ausrücken aus dem Lager. Ein Schiff mit römischen Kriegern kehrt siegreich mit dem Haupt des Maxentius zurück.

Unter der Taufe Constantin's: Constantin befiehlt die Edicte gegen die Christen zu verbrennen. — Die Erbauung der Peterskirche durch Constantin; der Bischof Sylvester ist hier unter dem Bildniss Clemens VII dargestellt; nach Vasari wäre der den Plan haltende Architekt Bramante und der dabei stehende Alte Giuliano Lemi.

Unter der Schenkung Roms: Constantin am Aussatz leidend, hat eine Vision von den Aposteln Petrus und Paulus. — Die Findung des Kreuzes durch die Kaiserin Helena. — Constantin kniet vor dem Papst Sylvester, der ihn vom Aussatz befreite.

In den Fensterleibungen: Zwei lange Felder mit allegorischen Darstellungen: die Beförderung des Acker- und Strassenbaues zwischen Rom und Florenz. — Die Beförderung der Künste und Wissenschaften. — Vier kleine Felder: die Heiden zum Christenthum bekehrt zerstören die Götterbilder. — Der h. Sylvester fesselt, wie eine Legende berichtet, den Drachen. — Constantin begrüsst seine von Jerusalem zurückkehrende Mutter Helena. — Der h. Gregor, vom heiligen Geist geleitet, verfasst seine Homilien.

Kupferstiche: Sämmtliche Darstellungen in dem Sockel und den Fensterleibungen hat *Pietro Santi Bartoli* radirt, in 10 Blättern und einem Dedicationsblatt an Papst Alexander VII.

Die Umrisse sämmtlicher Gemälde im Saal Constantin's nebst erklärendem Text befinden sich in *Pietro Paolo Montagnani's* Illustrazione Storico - pittorica con incisione a contorni dei dipinti della gran sala detta di Costantino etc. Roma 1834. 4.

251. Die Krönung Mariä.

Auf Holz. Hoch 9′ 10″ br. 7′ 2″.

Maria verehrend zur Rechten Christi auf Wolken sitzend, wird von diesem gekrönt. Der heilige Geist schwebt über ihnen; zu den Seiten befinden sich immer ein Blumen streuender Engel, nebst einem kleinen anbetenden Engelknaben. Dieser obere Theil ist durch eine starke Wolke von dem untern getrennt, wo die zwölf Apostel auf mannigfache Weise ihr Erstaunen ausdrücken, den Sarkophag in der Grabeshöhle der Maria mit Blumen gefüllt zu sehen. Den Grund bildet eine Durchsicht durch die Felsengruft ins Freie, wo eine Stadt an einem Fluss, der einen Wasserfall bildet.

Schon wurde im ersten Theil S. 90 und 337 berichtet, dass bereits im Jahr 1505 Rafael durch die Klosterfrauen von Monte Luce bei Perugia den Auftrag nebst einem Aufgeld von 30 Kammerducaten in Gold erhielt, um für den Hauptaltar ihrer Kirche eine Tafel mit der Himmelfahrt Mariä zu malen; wie er aber nur eine Zeichnung dazu fertigte, die ehedem im Palast Borghese aufbewahrt wurde und sich nun im Nachlass *Lawrence* (Verz. N. 363) befindet. Nach elf Jahren, am 21. Juni 1516, nachdem die Klosterfrauen ihn manchmal mochten gemahnt haben, kam durch die Vermittlung des Alfano Alfani von Perugia ein neuer Contract mit Rafael zu Stande, laut welchem er die Tafel der Krönung Mariä bis zum 15. August 1517, am Feste der Himmelfahrt Mariä in ihre Kirche solle geliefert haben. Rafael, um den Klosterfrauen seinen guten Willen zu zeigen und um einigermassen seine Säumniss wieder gut

zu machen, bestimmte nach seiner liebenswürdigen Weise bei seiner Unterschrift des Contractes, dass, obgleich in demselben für ihn 120 Ducaten bestimmt seien, er doch nicht mehr als 100 für seinen Theil verlange. Damals dürften von ihm die Entwürfe gemacht worden sein, welche uns durch die Stiche vom Meister des Würfels, Bartsch XV p. 188 N. 7 (Landon N. 337) und p. 190 N. 10 erhalten worden sind. Überhäufte Bestellungen und die Berufung des Meisters nach Florenz wegen der Kirchenfaçade, welche Leo X für S. Lorenzo wollte ausführen lassen, verschoben aber auch diesmal die Ausführung des Auftrags, so dass selbst bei Rafael's Tod das Altarbild wahrscheinlich nicht weiter als zur blossen Aufzeichnung gediehen war. Seine Schüler und Erben Giulio Romano und Francesco Penni, nachdem abermals vier Jahre verflossen waren, übernahmen nun dessen Vollendung, und zwar so, dass der obere Theil, der eine Tafel für sich ist, von Giulio, der untere von Francesco ausgeführt wurde. Den Rahmen und die Altarstaffel fertigte nach dem Contract mit Rafael Meister Berto di Giovanni in Perugia, und am 21. Juni 1525 wurde das Bild endlich in der Kirche von Monte Luce aufgestellt. Dort blieb es bis zum Jahr 1797, zu welcher Zeit es in das Musée Napoléon wanderte; nach dem Friedensschluss von 1815 erhielt es der päpstliche Staat, nicht aber Perugia zurück, und ziert nun die Gemäldesammlung im *Vatican.*

Über des Bildes Ausführung ist nachzuschlagen, was schon im ersten Theil S. 338 darüber gesagt worden ist; und ich füge hier nur noch hinzu, dass nach Vasari im Leben des Francesco Penni (VI p. 125) auch Perino del Vaga, welcher damals kurz zuvor die Schwester des Francesco geheirathet hatte, in Gemeinschaft mit diesem daran gearbeitet hat. Von Bedeutung kann indessen diese Hülfe nicht gewesen sein, da im Gemälde weder dessen leichte Pinselführung, noch dessen kräftiger, dunkelbrauner Ton der Färbung zu entdecken ist. Über die Predella von Berto di Giovanni habe ich schon im ersten Theil S. 338 das

Nähere berichtet und angegeben, dass sie sich noch in der Sacristei besagter Klosterkirche befinde.

Kupferstiche nach der Krönung Mariä. Joannes Cappelli ex Archetypo delin. *Jacobus Bossi* sculpsit Romae. Mit Dedication von Carlo Baduel, Perugia 30 Aprile 1791. gr. fol. — Im *Manuel du Musée Napoléon* N. 39. — Nur die untere Gruppe der Apostel radirt von *L. Guttenbrunn* 1792. kl. Blatt.

Documente das Altarblatt betreffend.

In dem handschriftlichen Buch: Iste est Liber reformationis, vel memorialis flentis Monasterii S. M. Montis lucidi extra moenia Perusina p. 46, nun in der Stadtbibliothek zu Perugia, liest man folgende Notiz:

Adì 29 del mese de decembre 1505. Nel tempo de lo offitio della sopraditta Abatissa (Suor Chiara de Messer Francesco de Mansueti de Procia) fu ordinato se dovesse fare una tavola o vero cona grande per lo Altare Magiore de la Chiesa de fuora come molte volte era stato ragionato depenta cum l'Assumptione della Verg. Ma. come se conviene in essa Chiesa: et perchè questo era el terzo anno et circa al fine del suo offitio non fu tempo da poterne fare allora. Ma fece trovare el Maestro el migliore si fosse consigliato da più cittadini: et anco dali nostri Veneranti Padri li quali havevano vedute le opere suoi: lo quale si chiama Maestro Raphaello da Urbino, et con esso fu facto el pacto con lo contracto ricolte et testimonj al bancho de Cornelio de Randoli da Procia: et dal nostro Factore Ser Bernardino da Chanaglia li furono dati in mano per arra trenta ducati tutti de oro como Maestro Raphaello adomandò. Le recolte furono lo predicto Cornelio de Randoli et Venciolo de Messer Sacramotre: e tucto questo ne appare el contracto per mano de Ser Giacopo Coppo Not. del Monast. Li dicti trenta duchati furono dati al dicto Fattore per mano de me Sora Baptista indegnamente Abbadessa che esso li desse al Maestro: furono de la lemosina de Sora Illuminata de Perinello che le haveva da spendere in cose de Chiesa.

In den Opere del Consigliere Lodovico Bianconi, Milano 1802 IV p. 52 steht die Notiz, dass 1505 am 23. December Rafael von Bernardino Chanaglia, dem Fattore des Klosters von Monte Luce, 30 Ducaten in Gold erhalten habe; ferner ist p. 57 noch folgender Contract abgedruckt:

Al nome di Dio XXI di Giugno MDXVI in Roma.

Sia noto, et manifesto a qualunque leggerà la presente scripta come M. Raphaelo da Urbino pictore toglie a fare, e dipingere una Tavola ovvero Cona per le Moneche del Monasterio di Monteluce extra muros perusinos con li infrascripti pacti, et Capituli che qui di sotto se annotaronno etc. In prima, che dicta Tavola sia del altezza et grandezza che fu ragionata nel primo disegno dato da prefato M. Raphaelo con la Incoronazione de la gloriosissima nostra Donna: con li Capitoli in modo, e forma che in esso primo disegno se dimostra ad uso de bono optimo et leale Maestro dipinta di fini et boni colori secondo ad tale opera se conviene: Et che prefato M. Raphaelo sia obbligato fare dicta Tavola sive Cona, et depingere solum la Istoria supradicta in lo campo o vero vano de dicta tavola in Roma a sue spese de legname, colori et oro che ne intrasse: et omnia altra cosa, et spesa che andasse per fare depingere et finire de tucto punto dicta Tavola: Ma la Capsa, chiodi, corde et amagliatura, vectura et gabelle da essa per condurla da Roma a Perugia vadi a spese de esse Moneche: Quale opera prefato M. Raphaelo promette dare finita per tempo de uno anno da hoggi videlicet ad summum ad tal tempo che dicta Tavola sia conducta in Perugia adeo che il giorno della sagratissima festa della Assumptione che sarà adì 15 Agosto del 1517 sia perfecta et messa in opera nello Altare della Chiesa del dicto Monasterio de Monteluce. Ma la predella Cornicione frigio et come altro adornamento de dicta Tavola, et pictura de esse cose se debbia fare et dipingere in Perugia videlicet il legname intaglio Magisterio colori oro, et omne altra cosa, che vi andasse a tutte spese de M. Berto de Giovanni pictore supradicto, et in questa opera Compagno electo da prefato M. Raphaelo, et acceptato da prefate Moneche, qual M. Berto habbi etiam a dipingere tutte le cose contenute in lo presente Capitulo videlicet predella cornicione etiam: Et sia obligato ultra li adornamenti de pinger in la predella la Natività de prefata gloriosissima Nostra Donna, suo Sposalitio et sua sanctissima morte ovvero Transito. Le quale tucte cose videlicet ornamento predella etiam prefato M. Berto sia obligato fare ad suo uso de bono et leale Maestro et per termino ut supra notato videlicet che se possa ponere in opera et sia perfecta per la Festa de Santa Maria d'Agosto 1517 ut supra: Per le quali opere et picture le prefate Moneche siano obligate pagare et cum effecto numerare alli prefati M. Raphaelo et M. Berto ducati doicento d'oro

in oro de Camera videlicet ducati cento vinti simili a lo prefato M. Raphaelo per sua mercede et premio de la Tavola come da sopra: De li quali ducati cento vinti prefato M. Raphaelo ha havuti da prefate Moneche ducati vinti simili per arra et parte de pagamento. Et a prefato M. Berto ducati octanta simili videlicet per legname, intaglio, colori, oro, pictura et ornamento de dicta predella, pilastri, cornicioni, fregi et omne altra cosa, che andasse per ornamento de essa Tavola, de li quali ducati octanta prefato M. Berto ne ha avuti da prefate Moneche ducati dieci simili per arra et parte de pagamento. Et li pagamenti se debbiano fare in questo modo cioè ducati sexante nel principio de lo lavoro computati però li ducati trenta supradicti, che li prefati hanno havuti come de sopra: Et ducati septanta debbano havere facta la mità della opera, et altri septanta che serà lo residuo de dicti ducati doicento, quando dicta opera sarà finita, et conducta al dicto Monasterio: cioè a ciascuno de loro la sua rata da per se de tempo in tempo come de sopra. Et si per caso nel condure da Roma a Perugia dicta Tavola per qualche sinistro evento havesse qualche lessione prefato M. Raphaelo sia tenuto acconciarlo.

Io Raphaelo so contento quanto de sopra è scripto et a fede ho fatto questa de mia mano in Roma die dicta et sono contento haver il mio pagamento videlicet ducati cento finita tutta la opera non obstante quanto nel penultimo Capitolo se contiene.

Io Alfano Alfani da Perugia come procuratore de le prefate Moneche prometto se observerà quanto de sopra se contiene, et in fede mi sono qui de propria mano subscripto Romae die dicta.

Et io Piernicolo Alevolino da Rocchacontrata de voluntà delle soprascripte parte ho scripti li soprascripti Capituli di mia propria mano.

In obenerwähntem Buch des Klosters Monte Luce steht p. 67 noch folgende Notiz:

1525. Item. Nel predicto millesimo l'ultimo anno dello offitio della azienda Sora Veronica fu portata la Cona nostra da Roma essendo fornita de pengere, la quale per molti anni

innanzi la buona mem. della Reverenda Azienda Sora Baptista aveva data commissione fosse facta e penta per lo altare della Chiesia de fore come appare al presente.

Nach einer andern Notiz ist die Suora Battista am 23. März 1523 gestorben. Am 21. Juni 1525 kam das Altarblatt in Perugia an.

Nachtrag zum Verzeichniss der Gemälde Rafael's.

Nach den Gegenständen geordnet.

Ausser den bis jetzt beschriebenen Gemälden gibt es noch einige, die wahrscheinlich von Rafael ausgeführt sind, von denen wir aber nur unzulängliche Nachrichten besitzen; sodann solche, die uns zwar bekannt sind und an denen Rafael's Theilnahme mehr oder weniger erweislich ist, die aber in der Regel nur nach seinen Zeichnungen durch Schüler gemalt wurden und höchstens die letzte Nachhülfe vom Meister erhielten. Bei solcher Beschaffenheit der Bilder und bei dem Mangel historischer Nachweisungen wird es unmöglich nur durch Beurtheilung ihrer Behandlungsart ihre Entstehungszeit zu bestimmen und in die chronologische Folge zu ordnen; daher ich mich genöthigt sah deren Beschreibung in einem Nachtrag folgen zu lassen. Endlich gibt es noch viele andere Bilder, welche als Werke Rafael's bekannt gemacht worden sind, obgleich sie augenscheinlich andern Meistern angehören. Letztere hier alle zu nennen scheint unerspriesslich; um indessen den Wünschen der Forscher zu genügen und um zu zeigen, wie angelegen ich mir es habe sein lassen mit vollständiger Kenntniss des Gegenstandes zu berichten, sollen die interessantesten dieser apokryphischen Bilder Rafael's auch hier eine Erwähnung und Zurechtweisung finden.

Darstellungen aus der heil. Geschichte.

252. a. Noa geht in die Arche.

Colorirter Carton.

In der Gallerie des Palastes Manfrin in Venedig wird ein solcher Carton dem Rafael zugeschrieben; er ist aber aus späterer Zeit und wie es scheint von einem Niederländer, welcher in Rom studirt hatte, ausgeführt.

252. b. Judith.

Auf Holz Hoch 4′ br. 2′ 6″ 6‴.

Ganze Figur von vorn gesehen. Sie steht mit dem linken Arm auf ein Gemäuer gelehnt und hält in der Rechten ein grosses auf die Erde gestütztes Schwert; mit dem rechten Fuss tritt sie auf das abgehauene Haupt des Holofernes. Rechts stehen einige Bäume, links zeigt sich eine Aussicht nach einer vom Meer begrenzten Landschaft. Dieses schöne Bild kam als ein Werk Rafael's aus der Sammlung Crozat in Paris in die Gallerie der Ermitage zu S. Petersburg. Künstler, die es gesehen und die Meister von Brescia kennen, schreiben es dem Alessandro Bonvicino, il Moretto genannt, zu. Die grossartige Haltung und die Art des Faltenwurfes scheinen dieses Urtheil zu bestätigen. Dieser grosse Maler ist weniger bekannt, als er es verdient; doch haben wir in Deutschland drei schöne Bilder von ihm: die heilige Justina in der Gallerie des Belvedere in Wien, welche irrig dem Pordenone zugeschrieben und von C. Rahl in Kupfer gestochen worden ist. Sodann die Madonna auf dem Thron mit dem h. Anton und h. Sebastian im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. und die h. Jungfrau, wie sie 1532 in Brescia erschienen, im Besitz des Hrn. von Quandt in Dresden.

Kupferstiche nach der Judith. *L. Sa.* Schulp. A. Blooteling ex. H. 11″ 9‴ br. br. 6″ 9‴. — *Toinette Larcher* fürs Cab. Crozat. Gegenseite. kl. fol. — Umriss im Werk der Ermitage N. 39. — Nur die halbe Figur: *Abr. Blooteling* f. et ex. H. 7″ 11‴ br. 5″ 10‴. — Geschabt: *J. Hend. Quiter* sc. et ex. 4. — Landon N. 312.

Im Catalog der Kunstwerke Karl I, Königs von England, ist eine kleine Judith als ein zweifelhaftes Bild von Rafael verzeichnet, welches der König in Tausch an den Lord Steward Pembroke abliess. Es ist noch in Wiltonhouse, und ein hübsches Bildchen von *Andrea Mantegna*. Siehe meine Kunstreise durch England und Belgien S. 142 und 256.

253. Die Verkündigung.

Malvasia, in seiner Felsina pittrice I p. 44, gibt unter den Bildern Rafael's, welche sich in Bologna befanden, folgendes an: „Die Verkündigung im Hause des Agamennone Grassi wurde ihm von seinem Bruder Achille zugesendet, als er noch Auditor des Gerichts der Ruota in Rom war, also jedenfalls nicht später als im Jahr 1511, in welchem er zum Cardinal erhoben wurde. Sicher hat das Gemälde Francia gesehen, da man noch heute eine Copie nach demselben von seiner Hand im Studium Musotti aufbewahrt.“ Carlo Bianconi in einem Brief an Baldassare Mazzanti von Bologna, der das Bild damals besessen, schrieb ihm aus Rom, dass nach den Werken, die er jetzt von Rafael gesehen, er das Bild der Verkündigung, oben mit einem Gott Vater, wirklich von der Hand des Meisters halte. Auch gibt er an, dass sie 2′ 4¾″ lang und auf Leinwand gemalt sei. Siehe Pungileoni p. 285, wo auch p. 286 ein Attestat der Akademie von Bologna vom 5. August 1773 mitgetheilt wird, welches sie auf Verlangen des Giuseppe Masi von Reggio, dem damaligen Besitzer des Bildes ausstellte. Nachmals kam es erst an Baldassare Mazzanti. Wir ersehen aus diesem Document, dass es ganze, ein Drittheil lebensgrosse Figuren hatte. Nach diesen Angaben scheint es sehr wahrscheinlich, dass uns Marco da Ravenna eine Abbildung nach dem Entwurf dazu hinterlassen hat. Wohin nun das Bild aus Bologna gekommen, ist mir unbekannt; aber in dem *Schlosse zu Gotha* befindet sich eine Copie aus der Schule Rafael's, welche einige Ähnlichkeit mit dem Kupferstich von Marco da Ravenna hat: Maria kniet hier

rechts mit auf der Brust überschlagenen Händen; das Betpult steht nach der Mitte des Bildes; der von der Linken herbeieilende Engel hält seine rechte Hand segnend empor. Über ihm die halbe Figur des Gott Vaters in einer Glorie. Den Hintergrund bildet eine Zimmerwand mit einer Thüre. Figuren etwa 1/3 Lebensgrösse.

Kupferstiche: *Marco da Ravenna.* Copie von *Franc. Villamena.* Bartsch XIV N. 15 — Landon N. 151. — Holzschnitt: Ähnliche Composition, Gegenseite mit einer Arabeske umgeben. Rechts steht VGO. Hoch 4″ 5‴ br. 2″ 10‴.

Eine ganz kleine, etwa 5″ breite Verkündigung in einer Lunette, oder einem Halbkreis, beschreibt Longhena in einer Note p. 13. Ich sah sie im Nachlass des Kupferstechers *Longhi in Mailand*, fand das Bildchen allerliebst und zart ausgeführt, aber die Art Rafael's konnte ich nicht darin erkennen. Nach der Behandlungsweise und dem eckig gebrochenen Faltenwurf zu urtheilen, scheint es aus der Florentiner Schule, erstes Viertel des 16. Jahrhunderts.

Longhena p. 674 erwähnt noch ein anderes Bild einer Verkündigung, ehedem im Besitz des nun verstorbenen *F. Gozzi* in Mailand. Ich sah es in London und halte es für ein schönes Gemälde von *Nic. Alunno.*

254. Die Geburt Christi.

Maria und Joseph knien anbetend zu den Seiten des auf der Erde liegenden Christkindes. Das runde Bild, 32″ im Durchmesser, ist ein Werk von Lorenzo di Credi. Im Besitz des Principe Giulio Rospigliosi wurde es als ein Gemälde Rafael's von Jacintus Paribenius 1612 gestochen. Nachmals war es beim Herzog von Tallard in Paris.

Gest. Gegenseite von *Vallet.* C. P. R. Siehe den Catalog von Remy et Glomy. Paris 1756.

Eine andere Geburt Christi mit der knienden Maria und zwei Engeln anbetend zu den Seiten, in einem Rund von 3½ Palm Durchmesser, besitzt *Cav. Costantino Guidi* in Cesena, und ist als ein Bild Rafael's von *A. Bornaccini* radirt worden. Es ist in der Art des *Bern. Pinturicchio* ausgeführt.

255. Zwei kleine Bilder

ehedem in der Kirche S. Pietro maggiore zu Perugia.

In der Guida al Forestiere per la Città di Perugia

1784 p. 19 werden in besagter Kirche zwei Tafeln aus Rafael's Jugend angegeben, die aber von schlechter Erhaltung seien. Die eine stelle eine Madonna, das Christkind und einige Engel dar, die andere einen todten Christus von den Frauen beweint. Diese habe in der Composition eine pyramidale Form; die Magdalena befinde sich zu den Füssen Christi. Baldassare Orsini (Vita di Pietro Perugino p. 243) sagt, dass nur die eine kleine Tafel mit der Madonna und einigen Engeln von Rafael sei; das Gegenstück aber, nachdem es gereinigt worden, hätten die Kenner nicht mehr als Rafael's Werk anerkannt. In dem Catalog der Meisterwerke der Malerei, Sculptur etc., welche 1797 aus Italien nach Frankreich gebracht wurden, S. 14, wird die Madonna dem Pietro Perugino, die Grablegung einem Schüler Rafael's zugeschrieben. Beide Täfelchen kamen nicht wieder nach Italien zurück; wo sie sich jetzt befinden, ist mir unbekannt.

256. Kleines Bild im väterlichen Hause.

Nach einer Mittheilung im Morgenblatt vom Jahr 1811 N. 141 p. 5, den Notizen des Malers Franz Pforr aus Frankfurt a. M. entnommen, befand sich im väterlichen Hause Rafael's zu Urbino nebst der Madonna an die Hofwand gemalt, noch ein kleines Jugendbild Rafael's, welches durch die Franzosen sei entwendet worden.

Pungileoni p. 43 Note gibt das Fragment eines Briefes vom Prinzen D. Orazio Albani vom 31. Octbr. 1708 aus Rom an den Cardinal Tanari, worin es heisst: „Detto quadro (del Baroccio) io subito lo rimando in Urbino insieme con un altro, che ne ho assai bello, di Raffaello con uno strettissimo legame di fidei commesso, che non si possano dai miei eredi mai alienare ne levarli d'Urbino.“ Sollte vielleicht dieses Bild dasselbe wie obengedachtes sein? Im Palast Albani zu Urbino ist kein Bild mehr, welches dem Rafael zugeschrieben wird.

257. Verschiedene Crucifixe.

a) Ein kleines Crucifix in Fresco gemalt im Zimmer des Abts der Camaldolenser in *S. Severo zu Perugia* wird in der Guida von 1784 p. 242, von Longhena p. 9 Note, und von Pungileoni p. 27 als ein Jugendwerk Rafael's angegeben. Es ist ein ganz unbedeutendes, um nicht zu sagen schlechtes Bild, welches nicht das Geringste von Rafael's Art hat. Es scheint von einem der spätern Schüler des Perugino ausgeführt.

b) Ein Tabernakel, worin ein Crucifix, Maria und Johannes zu den Seiten und auf den Flügeln zwei andere der h. Frauen. Der Name Rafael's steht am Kleidersaum des Johannes. Nach Longhena p. 12 und 688 befand sich diese angebliche Jugendarbeit Rafael's bei den Nonnen zu *S. Cassiano* in Toscana, die es in den politischen Unruhen für geleistete Dienste einem gewissen Moggi geschenkt. Ich habe weiter nie etwas von diesem Bilde erfahren.

c) In der Franciscanerkirche zu *S. Geminiano* in Toscana befand sich nach Longhena p. 7 ein Christus am Kreuz, Magdalena, Johannes und Hieronymus zu den Seiten, welches Bild Rafael im 15. Jahr seines Alters nach einer Zeichnung des Perugino soll ausgeführt haben. (Wir werden bei dieser Beschreibung an das Crucifix beim Cardinal Fesch erinnert.) Ein Fürst von Galiczyn habe es erstanden.

d) In der Franciscanerkirche zu *Citerna*, zwischen Citta di Castello und Arezzo befindlich, beschreibt Antonio Piccinini in seiner Diaria Descrizione etc. Perugia 1776 p. 62 und Pungileoni p. 36 ein Crucifix, Maria und Johannes zu den Seiten, und in der Nischenleibung die heiligen Hieronymus und Franciscus als Werke Rafael's. Das sehr alte, neu bemalte Crucifix von Holz steht in so hoher Verehrung, dass es ohne Erlaubniss der Obern nicht gezeigt werden darf. Maria und Johannes, in Öl auf die Wand gemalt, sind schwerfällige Figuren, von einem unbekannten Maler ausgeführt. Besser sind die beiden Heiligen von der Hand des Rafaele del Colle, gleichfalls in Öl auf die Wand der Nischenleibung gemalt. Der Namensverwandte wurde hier mit dem grossen Meister verwechselt.

e) Christus am Kreuz, Maria und Johannes zu den Seiten, im Besitz des Hrn. *Bissi* in Mailand, hat Longhena p. 65 als ein Bildchen Rafael's abbilden lassen. Es wird von der Hand des *Enea Salmeggia* gehalten, welcher zuweilen auch der Rafael der Lombardei genannt wird.

258. Das Leichenbegängniss der h. Jungfrau.

Im Inventarium der nachgelassenen Gemälde des *Carlo Maratti* in Rom vom Jahr 1712, welches die Bibliothek Albani bewahrt, ist folgendes Bild verzeichnet: „Ein Bild von 3 Palmen Grösse, welches die Madonna vorstellt, die von den Aposteln ins Grab getragen und von den Marien und andern begleitet wird; mit einer Perspective und oben eine Glorie, das ist Gott Vater und der Sohn, welchen zwei Engel die Seele der h. Jungfrau Maria darreichen. Auf Holz von Rafael von Urbino gemalt. Geschätzt zu 1000 Scudi.“ — Bellori im Leben des Carlo Maratti erwähnt es folgendermassen: Tavola di Raffaelle con la Vergine morta portata nella bara, ed accompagnata dagli Apostoli al sepolcro, di figure piccole.“ — Ich habe keine weitere Nachrichten über das nun verschollene Bild gefunden.

259. Die Himmelfahrt Mariä.

Chr. Aug. Gottl. Goede in seinem Werk über England, Wales und Irland. Dresden 1805 V S. 150 erwähnt bei dem Grafen von Pembroke in *Wiltonhouse* eine Himmelfahrt Mariä, welche aus der Sammlung des Herzogs von Mantua stammen [1]) und eine Jugendarbeit Rafael's sein soll, die er für seinen Lehrer Perugino gemalt habe (?). Er beschreibt sie folgendermassen: „Die h. Jungfrau steht in steifer Stellung mit gefaltenen Händen auf einer Wolke; diese ist von vier regelmässig einander gegenübergestellten Engeln umgeben, und am untern Theil der Wolke bildet ein Engelskopf die Spitze. Unten im Vordergrunde stehn elf Apostel in einer Reihe, die Hände faltend und die zum Himmel aufschwebende Jungfrau anbetend. Die ganze Anordnung ist ausnehmend steif, aber der Ausdruck in den Köpfen der Apostel des Künstlers nicht unwürdig, und vielleicht das einzige, was zum Beweis dienen könnte, dass

1) Im Catalog der Kunstwerke Karl I, welcher bekanntlich die Gemäldegallerie aus Mantua erstand, ist dieses Bild nicht verzeichnet, was indessen mit vielen jener Sammlung der Fall ist.

dies Werk ihn zum Urheber habe." — Obige Angabe, dass Rafael das Bild für seinen Meister gemalt und dass es aus der Sammlung aus Mantua komme, ist mehr als zweifelhaft; dem alten Catalog in Wiltonhouse zufolge kommt es aus der Sammlung Arundel. Indessen hat das jetzt daselbst vorhandene Bildchen in Querformat nicht das Geringste von Rafael's Art und gehört einer spätern Kunstperiode an; dies stimmt nun mit der Angabe von Goede keinesweges überein, daher die schon in meiner Kunstreise durch England gemachte Mittheilung, dass Hr. Dr. Huybens aus Köln sich im Besitz des Bildes glaubt, an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Dieses hat etwa 30 Zoll Höhe und wurde im Jahr 1820 in Paris lithographirt, man gewann aber nur ein paar Abdrücke davon, indem der Stein zersprang. Da ich weder das Bild noch die Lithographie gesehen, so berichte ich nur, was ich darüber vernommen, ohne das Geringste verbürgen zu wollen.

260. a. Das jüngste Gericht.

Nach dem Catalog von Gerard Hoet. Gravenhage 1752 befand sich im Jahr 1738 ein jüngstes Gericht von Rafael aus Urbino bei *Fero Graf von Plettenburg in Amsterdam.* Hoch 2′ 8″ br. 2′ 3″. Als ein Bild, welches für den hohen Preis von fl. 10,000 versteigert wurde, geschehe hier eine Erwähnung desselben. Dessen Echtheit erscheint indessen sehr zweifelhaft, da es seitdem ganz verschollen ist.

260. b. Märtyrer.

W. Buchanan (Memoirs of paintings etc. London 1829) erwähnt ein Bildchen, das Martyrthum von Heiligen, ein Jugendwerk Rafael's in der Manier seines Meisters Perugino. Es komme aus dem Palast *Borghese* in Rom. Grösse 16″ 6‴ auf 10″. Durch W. Young Ottley am 16. Mai 1801 um L. 115 — verkauft. Ich habe weiter nichts darüber erfahren können, zweifele daher an der Richtigkeit der Angabe von Buchanan.

Heilige Familien- und Madonnenbilder.

261. Die Madonna dell' Impannata.

Auf Holz. Kniestück. Fast lebensgrosse Figuren.

Maria steht rechts und ist im Begriff das Christkind von der h. Elisabeth in Empfang zu nehmen, während eine der h. Frauen, wahrscheinlich Magdalena, hinter der Alten stehend, das Kind mit dem linken Zeigefinger berührt, worauf es lebhaft und lächelnd Kopf und Blick nach ihr wendet, die Mutter aber mit beiden Ärmchen umfasst. Rechts sitzt vorn auf einem Parderfell Johannes der Täufer in einem Alter von 10 Jahren und deutet nach dem Heilande hin. Da Rafael das Bild in Auftrag des Bindo Altoviti, aus Florenz gebürtig, auszuführen hatte, so erklärt sich, warum hier der Schutzheilige dieser Stadt, gegen die Chronologie, älter und bedeutsamer dargestellt ist. Im Grund des Zimmers sieht man ein mit Leinwand, statt mit Glas versehenes Fenster, daher der Name des Bildes. Schon Vasari erwähnt es im Besitz des Herzogs Cosimus. Nach einer Wanderung in den Palast Luxenburg zu Paris kam es in den *Palast Pitti* nach Florenz zurück.

Dass die Composition dem Rafael angehöre, ergibt sich ausser dem Zeugniss eben erwähnten Schriftstellers, auch aus einem schönen Entwurf dazu in der Sammlung des *Königs von England* Verz. N. 292. Auf demselben fehlt aber noch der Johannes; dieser ist nun bei weitem der schwächste Theil auf dem Gemälde, daher die Meinung aufkam, dass diese Figur gar nicht Rafael's Erfindung sei, was ich indessen nicht annehme, da die Linien seiner Stellung sich gut mit den Übrigen verbinden. Im Christkinde, namentlich in dessen Köpfchen glaube ich die Hand des Meisters zu erkennen; alles übrige aber scheint von Schülern Rafael's ausgeführt, denn so schön auch der Kopf der Maria der Form nach ist, so hat er doch etwas Kaltes in dem Ausdruck und der Behandlung; so ist auch die junge weibliche Heilige glatt und kalt gemalt, ihre rechte Hand

in der Zeichnung verfehlt. Geistreicher, obgleich nicht in Rafael's Art behandelt, ist der Kopf der Elisabeth; Johannes aber ist so gering in der Ausführung, dass er nothwendigerweise von einem noch unfähigeren Schüler gemalt worden ist. Auch die Gewänder, obgleich nach Rafael's Angabe ausgeführt, sind steif in den Falten, hart in der Färbung.

Kupferstiche: *Francesco Villamena* sc. 1602. gr. fol. — Derselbe ohne Angabe des Stechers, Romae 1611 mit Dedication an Nicolo Guicciardini. gr. fol. — *Raph. Guidi* 1614. fol. -- *C. Mogalli.* kl. fol. für die Raccolta etc. — *Chez Mariette.* Gegenseite. fol. — Nochmals bei demselben. kl. fol. — *Crispin de Pas.* kl. 4. — *Le Blond* exc. Gegenseite. Mit: Mater mea et fratres etc. fol. — *Baltser* 1819 und 1820, sehr hart. fol. — *Em. Esquivel de Sotomayor* inc. Flor. 1825. gr. fol. — *Dissard* sc. et exc. Punctirmanier. fol. — *Bertonnier* 1829. — Landon N. 436.

262. Die Ruhe in Ägypten.

Auf Holz. Hoch 4′ 10″ br. 3′ 7″.

Maria zur Erde hingekniet neigt das Christkind zum kleinen Johannes, welcher verehrend auf ein Knie gesunken ist und in seinem Felle Früchte darbringt. Joseph herbeitretend, fasst den kleinen Johannes ermuthigend und hält mit der Linken den Zaum eines fast ganz von den Blättern eines Palmbaums verdeckten Esels. Der landschaftliche Hintergrund glänzt im Abendroth. Dass dieses schöne im *Belvedere* zu Wien befindliche Bild einer Composition Rafael's entnommen sei, beweist ein Kupferstich von Giulio Bonasone, und die Behandlungsart in der Ausführung verräth einen tüchtigen Schüler des Meisters; indessen kann ich mich nicht überzeugen, dass es unter Rafael's Leitung gemalt worden, da die Composition nach der einen Seite hinneigend keine rechte Haltung hat, und sehr gegen den feinen Sinn für Anordnung des grossen Meisters sündigt, was er unmöglich in seiner Werkstätte würde zugelassen haben. Mir scheint daher das Bild nach einem Entwurf Rafael's ausgeführt, dem aber noch zur Abrundung eine Beigabe, etwa ein Engel bestimmt war, der sich aber noch nicht auf der Zeichnung befand und von dem das Bild ausführenden

Schüler entweder aus Ehrfurcht für des Meisters Werk, oder aus Mangel an Sinn für Composition, nicht beigefügt wurde. Der starke Ton des Bildes hat etwas nachgedunkelt; die Behandlung der Landschaft erinnert an die der Niederländer. Obgleich einige Gewandtheile gelitten haben, so sind doch die Hauptheile, besonders die Köpfe gut erhalten und von einem wahrhaft Rafaelischen Ausdruck, von dem alle bis jetzt nach dem Bilde erschienene Kupferstiche keinen richtigen Begriff geben.

Von der Herkunft dieses Bildes weiss man nur mit Gewissheit, dass der heilige Carlo Borromeo, am 23. September 1565 von Rom nach Mailand zurückkehrend, es mit sich brachte. Wahrscheinlich erhielt er es von Guidubaldo II, Herzog von Urbino, als er im Jahr 1560 die Trauung des Federico Grafen Borromeo, Oberbefehlshaber der päpstlichen Truppen, mit Virginia, Tochter des Herzogs Guidubaldo, vollzog. In seinem am 9. November 1576 ausgestellten Testamente vermachte er es mit seinen andern Kunstsachen an seinen beständigen Begleiter Lodovico Moneta, mit dem mündlichen Befehl, es zu verkaufen und das daraus gelöste Geld seinem Universalerben, dem grossen Hospital in Mailand zuzustellen. Nach des Erzbischofs am 3. November 1584 erfolgtem Hinscheiden erstand es der Vorsteher der Kirche S. Maria presso S. Celso in Mailand um 300 Scudi, und hängte es mit andern Kunstschätzen in die zweite Sacristei der Kirche auf[1]). Als Kaiser Joseph II noch als Kronprinz und Mitregent zum erstenmal Italien besuchte, gefiel ihm das Gemälde so sehr, dass er den Vorstehern der Kirche den Antrag machte, es für die kaiserliche Gemäldesammlung abzulassen, worauf diese es durch den bevollmächtigten Minister in der Lombardei, Karl Grafen von Firmian, im Jahr 1779 ihren Majestäten überreichen liessen. Die Kaiserin Maria Theresia stiftete dage-

1) Siehe Historia dell' antichità di Milano. Venezia 1592. 4. p. 388 und den Bericht über Rafael's Werke in der k. k. Gemäldegallerie von Albrecht Krafft. Österreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde 1835 N. 47 und 48.

gen durch ein Handschreiben vom 17. Juni an den Erzherzog Ferdinand, Gouverneur der Lombardei, zwei Ausstattungen, jede von 50 Ducaten, welche jährlich an dem Gründungstage der Kirche an arme Mädchen vertheilt werden sollten. Zu berücksichtigen wären besonders diejenigen, deren Eltern sich mit Seidenarbeit beschäftigten. Kaiser Joseph fügte dieser Gabe noch im Jahr 1780 eine brave Copie von Martin Knoller bei, welche nun die Stelle des Originals einnimmt, und begleitete sie mit sechs prächtigen Leuchtern und einem Kreuze in Silber, welche jetzt noch bei hohen Feierlichkeiten den Hauptaltar schmücken. Das merkwürdige Handschreiben der Kaiserin Maria Theresia findet sich abgedruckt in der Gazzetta di Milano vom 27. Juni 1829 und in der Österreichischen Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde vom 17. Juni 1835 p. 190. Seit dem Jahr 1796 wurde durch die französische Invasion die Stiftung unterbrochen, aber der rechtliebende Kaiser Franz I stellte sie am 14. Mai 1827 nicht nur wieder her, sondern liess auch den vollen Rückstand seit 1796 auszahlen.

Kupferstiche: *Giulio Bonasone.* Gegenseite. Bartsch XV p. 126 N. 59. — *C. E. Pfeiffer* 1798. Punctirmanier und Tonplatte. fol. — *Mich. Benedetti.* Punctirmanier. gr. fol. — *Fr. John* für das Taschenbuch Aglaja 1828. 8. — *Adolfo Fiorini* dis. et incid. 1829. gr. fol. — *J. Blaschke*, für die k. k. Bildergallerie im Belvedere. Wien bei Carl Haas 1821—1828. 2 Bände. — Landon N. 328.

Copien nach dem Gemälde. In der Sacristei der Kirche *S. Eustorgio in Mailand*; sie hat sehr nachgedunkelt. — In der *Gallerie Borghese* in Rom. — Dieselbe Composition mit Beifügung zweier stehenden Engel links, angeblich von Fra Bartolomeo, etwas hart und steif, im *Palast Doria* zu Rom. — *Buchanan* erwähnt noch ein Exemplar aus dem Palast Colonna, durch Hrn. Udney an Hrn. Davison um L. 650 — verkauft.

263. Die Madonna del passeggio.

Figuren von halber Lebensgrösse.

Maria hält stehend den sich an sie anlehnenden Jesusknaben mit der linken Hand an sich, während sie die

Rechte auf das Haupt des kleinen Johannes legt, der von der linken Seite mit einem Rohrkreuzchen herannaht, um seinen göttlichen Gespielen zu küssen. Bei einem Baume, hinter Buschwerk sieht man Joseph sich nach den Seinen umsehend. Den Grund bildet eine reiche Landschaft. Von dieser schönen Composition gibt es viele Gemälde, ohne dass mir bis jetzt eines vorgekommen wäre, welches den Anforderungen an Originalität genügte [1]). Ich nenne hier folgende:

a) In der Bridgewater- oder *Stafford-Gallery*, jetzt dem Herzog von Sutherland gehörig, ist das Exemplar, welches aus den Sammlungen der Königin Christine und des Herzogs von Bracciano in die Gallerie Orléans kam. Im Jahr 1798 erstand sie der Herzog von Bridgewater in London um L. 3000 — Obgleich dieses Bild eines der vorzüglichern dieser Composition ist, so fehlt ihm doch die Feinheit und das Leben in der Zeichnung und Modellirung. Die Carnation ist in den Schatten kalt grau. Dem Ausdruck der Köpfe fehlt die Rafaelische Grazie. Das Landschaftliche ist etwas hart behandelt und stimmt auffallend mit der in zwei kleinen Bildern, der Charitas und der Spes aus der Gallerie Borghese, welche schon von Alters her dem Gio. Francesco Penni zugeschrieben werden, daher ich denn auch die Ausführung unsers Bildes von diesem Schüler Rafael's halte. Hoch 33″ br. 23″.

Gest. von *Nic. de Larmessin* fürs Cabinet Crozat. fol. — radirt von *J. Pesne.* Gegenseite. fol. — *H. Guttenberg* für die Gall. Orléans. kl. fol. — *A. Legrand.* fol. — *Sophie Del.* fol. — à Paris chez Chiquet, *Haber* ex. fol. — *Le Blond* exc. hart. gr. fol. — *J. Heath* & *S. Middiman.* fol. — *P. W. Tomkins.* kl. fol. — *Pietro Anderloni.* gr. fol. — Landon N. 104.

b) Im *Museum zu Neapel.* Das Bild kommt aus der Gallerie Farnese, ehedem in Parma. Die Carnation hat einen bräunlichen Ton, die Zeichnung ist mittelmässig.

Gest. von *Pietro Fontana.* fol.

1) Richardson (III p. 290) sagt, dass sein Vater eine Zeichnung von Rafael besessen, welche unserer Composition so ähnlich sei, dass er sie für die ursprüngliche erste Skizze Rafael's zu dem Bilde halte.

c) Bei dem Bilderhändler Hrn. *Carlo Sanquirico* zu Mailand ist ein schönes Exemplar, welches ehedem bei dem Goldschmied Paolo Aricci in Brescia gewesen sein soll. Es hat einen warmen Ton; der Kopf der Maria ist schöner und lebendiger im Ausdruck, als in dem aus der Gallerie Orléans, andere Theile aber sind minder vorzüglich.

Gest. bei *Longhena* p. 628.

d) Im *Palast Albani* in Rom. Dieses Exemplar, zu den bessern gehörend, ist sehr pastos gemalt.

e) In der Sacristei der Franciscanerkirche zu *Citerna*. Es ist ein braves Schulbild, warm im Ton, in den Schatten aber sehr nachgedunkelt. Über dem Bild steht die vielversprechende Inschrift in Marmor: Sacrario, hoc. egregia. Raphaelis. tabula. etc. Siehe Pungileoni p. 36.

f) In der Gallerie *Lichtenstein* in Wien. Es ist eine brave alte Copie, angeblich von Nic. Poussin.

g) In der Sammlung zu *Kedleston Hall*, dem Landsitz des Lord Scarsdale, ist ein Exemplar, welches in den Schatten sehr nachgedunkelt hat.

Es gibt einen grossen Kupferstich der Composition querformat, Gegenseite, von einem Anonymen mit Raphael d'Urbin pinx Romae.

Ein Bild, Benutzung der Composition, wahrscheinlich von einem Schüler des Guido Reni gemalt, besass in Rom ein D. Nicolaus Verdura. Der Mantel der Maria bedeckt hier ihren Kopf; und Joseph, dicht bei der Hauptgruppe stehend, stützt sich mit seinem Ellbogen auf ein niedres Gemäuer. Den Hintergrund links bildet eine schattige Baumgruppe. Radirt von *Nic. Verdura* Finariensis Romae 1621. kl. fol. — Desgleichen 1632 *bei J. B. de Rossi*; spätere Abdrücke bei Carlo Losi 1774. fol. Heinecke N. 11. Tauriscus N. 16

264. Die Madonna mit den Candelabern.

Runde Tafel, 2′ im Durchmesser.

Maria, das Christkind auf ihrem Knie haltend, wendet den Kopf etwas rechts, so dass er ganz von vorn gesehen wird, und blickt nach einem der zwei Engel, welche ihr zur Seite stehen und Fackeln halten. Von beiden sieht

man nur den Kopf und etwas von den Händen. Der Grund ist dunkel. Von Rafael dürfte in diesem Bilde die Aufzeichnung und die Anlage in Farben des Madonnenkopfes sein, zum wenigsten ist dieser ausgezeichnet schön und besser modellirt als das Übrige; die Engelsköpfe sind dagegen kalt und ausdruckslos. Das Bild hat übrigens gelitten und ist stark überarbeitet. Aus der Gallerie Borghese kam es in die des Lucian Bonaparte in Rom. Jetzt ziert es die gewählte Gemäldesammlung im *Palast zu Lucca* [1]).

Kupferstiche: *Ern. Moraces* 1796 nach dem Bild in Borghese. kl. 4. — *Pietro Bettelini.* 4. — *M. Blot.* 4. — *A. Fabri* für die Gallerie Lucien Bonaparte N. 134. — *Johannes Folo* incis. Rom. ohne die Engel. 4. — Mit Abänderungen und das Kind nur zur Hälfte gesehen, *J. Drda* fec. Prag 1809. fol. — à Paris *chez Fr. Janet.* 12.

Nach einer von Pungileoni in seinem Elogio storico di Timoteo Viti p. 73 mitgetheilten Nachricht hat ein Schüler des letztern, Pierantonio di Battista Palmerini aus Urbino, eine Copie nach obigem Bilde gefertigt, von welcher der Maler Consoli später abermals eine Copie machte, die aber sehr gering ausgefallen sei. Goede in seiner Reise durch England IV p. 74 sah ein Exemplar bei Hrn. *Agars in London*, welches vielleicht dasjenige ist, welches ehedem der Prinz von Carignan, dann der Herzog von Choiseul soll besessen haben.

265. H. Familie; beide Kinder halten ein Lamm.

Im Capitolo prioral des *Escurial* befand sich im Jahr 1808 eine heilige Familie mit einer sitzenden Maria, welche das Christkind mit unaussprechlicher Innigkeit auf dem linken Arm trägt; sein rechter Fuss ruht auf der Mutter Schoos, der linke steht leicht auf dem Tische daneben, auf

1) Die Darstellungen der Madonna auf dem Thron mit Engeln zu den Seiten, welche Candelaber halten, ist sehr alt und zuweilen auf eine sehr würdige Weise ausgeführt worden. So befindet sich z. B. über der Thüre der Nebenseite der Kirche Aracoeli auf dem Capitol eine Mosaik, in der byzantinischen Kunstweise ausgeführt, welche unsern Gegenstand, aber in ganzen Figuren darstellt. Dieses musivische Bild hat einen wahrhaft grandiosen Charakter und spricht die Idee: „Christus das Licht der Welt" höchst würdevoll aus.

dem eine Rose liegt. Johannes steht der Jungfrau zur rechten Seite, man sieht seinen Körper nur bis unter die Schulter, weil ihn Maria verdeckt. Er hält die Arme in die Höhe, Christus neigt sich zu ihm und sie beide halten zusammen ein Lamm. Die Knaben blicken sich lieblich mit unbefangener Fröhlichkeit an. Doch ist das Gesicht des Christkindes bedeutungsvoller, der Blick seines Auges glänzender und tiefer. Maria sieht mit sanft geneigtem Haupt auf Johannes, ihr jugendliches Gesicht ist fast ernst; es umschwebt dasselbe bei einer göttlichen Milde ein stiller Zug der Trauer, eine Ahndung der Zukunft. Joseph, der wenig zurück der Maria zur Seite steht, blickt nachdenkend auf sie und die Kinder. Maria ist blau gekleidet, ein grünlich Oberkleid legt sich um ihren Schoos. Sie hat die schönsten Hände, die ich je an einer Rafaelischen Madonna sah. Frau von Humboldt im Programm der Jenaer Literaturzeitung 1809 p. V — VIII. — Von keinem Schriftsteller habe ich dieses Gemälde sonst erwähnt gefunden, auch kenne ich keine Zeichnung dazu, oder Kupferstich nach ihm. Demohngeachtet trauen wir der nun hingeschiedenen, kenntnissreichen Berichterstatterin Schärfe des Blicks genug zu, dass sie sich in ihrer Angabe nicht völlig geirrt hat und wir wenigstens ein Bild aus der Werkstätte Rafael's vermuthen dürfen. Sollte vielleicht die Zeichnung in der *Florentiner Sammlung* Verz. N. 118 ein erster Entwurf zu dem Bilde sein?

266. Die heilige Jungfrau in den Ruinen.

Auf Holz. Hoch 3′ 4″ 6‴ br. 2′ 4″.

In der Sacristei des *Escurial* befindet sich ein Bild, welches dem Rafael selbst zugeschrieben wird, aber wohl nur unter seiner Leitung ausgeführt wurde. Maria, leicht hingekniet, hält das auf einem Gesimmsfragment sitzende Christkind, welches das Köpfchen nach der Mutter wendet und die Rechte nach dem kleinen Johannes streckt; dieser reicht ihm kniend ein Kreuzchen dar. Im Hintergrund wandelt Joseph in Ruinen, indem er sie mit einer

Fackel beleuchtet und zu untersuchen scheint. In der Ferne sieht man eine Stadt auf einem Felsen. Siehe Programm der Jenaer Literaturzeitung 1809 p. V—VIII. — Nach D. Ant. Conca hat das Bild sehr nachgedunkelt.

Wiederholungen des Bildes gibt es mehrere: Eine ausgezeichnet schöne sah ich in *Rom* beim Bilderhändler Gaetano Menchetti. Der Hintergrund ist hier etwas abweichend, indem Joseph links in der Thüre eines Hauses steht. Rechts ist etwas Landschaft. Es ist ein Bild von schöner Zeichnung und kräftigem, warmem Colorit. Figuren von etwa ein Drittheil Lebensgrösse.

Eine andere Copie befindet sich in der Sammlung des *Marchese Malaspina di Sannazaro zu Pavia.* Sie kommt der vorhergenannten nicht gleich. Wahrscheinlich ist es dasselbe Exemplar, welches *C. S. Pradier* als im Besitz des Marquis de Marialva in Kupfer gestochen und unter dem Titel: „La Vierge aux ruines" bekannt gemacht hat. fol.

Eine Copie von *B. Garofalo* befand sich ehedem in Paris.

Gest. von *Charles Simonveau* fürs Cabinet Crozat. fol. — Landon N. 425. Dieses Bild soll sich gegenwärtig in Kingston Hall, Devonshire, dem Landsitze des Hrn. H^r. Banks, befinden.

267. H. Familie, beide Kinder halten einen Pergamentstreifen.

Kniestück.

In der Sacristei des *Escurial* ist eine h. Familie mit halben Figuren in Lebensgrösse, worin die sitzende Maria das Christkind rechts auf ihrem Schoose hält. Dieses streckt beide Hände nach einem Pergamentstreifen mit dem „Ecce Agnus Dei" aus, welchen ihm der links stehende Johannes auch mit ausgestrecktem Arme darreicht. Das Bild scheint aus der Schule Rafael's und hat sehr nachgedunkelt. Beschrieben ist es von D. Ant. Conca. Siehe auch das Stuttgarter Kunstblatt vom 15. April 1822.

Copien dieses Bildes gibt es mehrere:

a) Aus der Gallerie von Modena kam eine in die zu *Dresden*; im Catalog mit N. 456 bezeichnet. Runde Tafel 37″ im Durchmesser. In der handschriftlichen „Descrizione della Estense Galleria in Modena dal Dottor Pietro Gherardi, welche sich in der Modenesischen Bibliothek befindet, ist sie folgendermassen beschrieben: „Un rotondo in cui effigiati si veggono la Vergine, il Bambino e il Battista, lavoro di Raffaello Sancio da Urbino. La picciolezza non toglie allo spettatore di compiacersene mercè dell' aria nobile e dolce.“ Und in der Liste der 100 Gemälde, welche der Herzog Francesco III dem Kurfürsten von Sachsen verkaufte, ist es das zuerst verzeichnete. Dass indessen das nun in Dresden befindliche Bild nur eine schwache Copie ist, wird selbst dort zugestanden. Radirt von *Elis. Sirani*, kl. 4. Heinecke II p. 435.

b) Überaus tüchtig und ganz in der Art des *Giulio Romano* behandelt ist ein Bild dieser Composition, der aber noch ein Joseph beigefügt ist, der links im Hintergrund in ein Thor geht. Es ist von viereckter Form. Ich sah es in London bei Hrn. Nieuwenhuys Sohn aus Brüssel, der es seitdem an *Hrn. H. A. J. Munro* um L. 546 — verkauft hat. Früherhin besass es Lord Gwydir. Ein drittes Exemplar ist im Besitz des *Sir Thomas Baring zu Stratton.* Joseph steht hier links, unmittelbar hinter dem kleinen Johannes. Wahrscheinlich ist es dasselbe Bild, welches *Wenzeslaus Hollar* 1642 ex. col. Arundel angeblich nach Perino del Vaga in Kupfer gestochen hat. — Eine ganz ähnliche Composition hat *Seb. Vouillemont* mit einer Dedication an Anna Mar. Ludovica d'Orléans gestochen. fol. — Heinecke Nachrichten p. 433 N. 41. Tauriscus p. 157 N. 12.

268. Madonna des Grafen Bisenzo.

Auf Holz. Hoch 30″ 6‴ br. 20″ 6‴.

Kniestück. Maria hält das auf ihrem Schoose liegende Christkind, indem sie es gegen ihren rechten Arm lehnt. Dieses blickt aus dem Bilde, während es die Mutter beinahe wehmüthig betrachtet, was sich besonders im Munde ausspricht. Zwei Engelsköpfchen schweben in den Ecken des Bildes, das eine auf- das andere abwärts blickend. Die Mitte des Grundes nimmt ein herabhängendes Tuch ein, zu dessen Seiten man in eine felsige Landschaft in der Art

des Pinturicchio sieht. Das schöne Bild, welches entschieden die Behandlungsweise der Peruginischen Schule zeigt, weicht in manchen Beziehungen von den authentischen Werken Rafael's seiner frühern Zeit bedeutend ab, zeigt aber in einzelnen Theilen Anklänge an die Eigenheiten des Giovanni Santi, namentlich in der Stellung der Engelsköpfchen. Von dem Vater Rafael's kann das Bild aber nicht sein, da er nicht in Öl malte, nie die Manier des Perugino annahm und auch eben so wenig jemals einen solchen Schönheitssinn für Formen und Linien, wie wir sie hier anerkennen, entwickelte. Es ist unter solchen Umständen die Meinung entstanden, dass Rafael das Bild im Jahr 1504 zu Urbino, von den Werken seines Vaters umgeben und von ihnen ergriffen, könne ausgeführt haben. Dieses scheint auch die Meinung einiger italienischen, deutschen und französischen Künstler ersten Ranges gewesen zu sein, indem sie gegen das Dafürhalten von Camuccini, Colombo, Platner u. a. ein Gutachten in Rom zu Gunsten der Echtheit des Bildes ausgefertigt haben. So viel ich erfahren konnte, befand sich dasselbe vernachlässigt und bestaubt in Rom, kam in die Sammlung des Grafen Guido Bisenzo, Presidende di Borgo in Rom, und aus dieser durch den Bilderhändler Baldeschi, der es herstellen liess, in das *Städel'sche Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.* In dem Elogio storico des P. L. Pungileoni findet es sich zuerst und mit übertriebenem Lobe erwähnt.

269. Madonna dem Kinde Blumen gebend.

Kniestück. Maria hat das Christkind in ihrem Schoose sitzen und gibt ihm mit der Rechten einige Blumen, nach welchen dieses mit beiden Händen greift und das Köpfchen lächelnd nach der Mutter wendet. Diese sieht lieblich aus dem Bilde und hält in der herabgesenkten Linken ein halbgeöffnetes Buch.

Von dieser Composition gibt es mehrere Bilder: Ein schönes Exemplar, welches dem *Giulio Romano* zugeschrieben wird, befindet sich in der *Tribune* der Florentiner Gallerie. Ein anderes sehr nachgedunkeltes in dem *Palast*

Borghese. Ein drittes desgleichen, in der Sammlung der Grafen Leicester im Landsitze *Holkham,* Norfolk; wahrscheinlich ist letzteres dasselbe, welches sich im Catalog der Kunstwerke Karl's I verzeichnet findet. (In meiner Kunstreise S. 256 N. 9.) In diesen drei Bildern sind die Figuren fast Lebensgrösse. Noch sah ich ein kleines Bild dieser Composition in Mailand aus der Verlassenschaft der *Grafen Canossa* von Verona. Und eine Benutzung der Composition, Lebensgrösse, mit Beifügung einer h. Anna im Hintergrund, befindet sich in der Gallerie des *Cardinals Fesch* zu Rom.

Interessanter als diese im Werth sehr ungleichen Schulbilder war mir die Originalzeichnung dazu, welche der verstorbene *Baron Otto von Stackelberg* besass. Siehe Verz. N. 280.

Kupferstiche: Kleines radirtes Blatt: Raphael pinx ohne Namen des Stechers, welcher *Andr. Casali* zu sein scheint. — (Carlo Fauci, apud Carlo Gregori. Tauriscus p. 184. N. 69.)

270. Die h. Jungfrau auf der Wiese.

Maria sitzt mit den Füssen links gewendet und blickt rechts nach dem kleinen Johannes, welcher kniend mit der einen Hand ein Rohrkreuzchen hält und mit der Rechten die Pergamentrolle, worauf das „Ecce Agnus Dei" steht, dem Christkind hinreicht. Dieses hält die Mutter auf ihrem rechten Knie und stützt es, da es sich nach seinem Gespielen neigt. Maria sitzt, von einer blumenreichen Wiese umgeben, auf einem niedern Gemäuer; im Hintergrund der Landschaft sieht man verschiedene Gebäude von leichten Bäumen umgeben. Diese Composition erinnert entfernt an die h. Jungfrau im Grünen zu Wien, obgleich sie in allen einzelnen Theilen wieder verschieden ist.

Von zwei Exemplaren, welche ich von dieser Composition kenne, ist das vorzüglichere im Besitz des Hrn. *Noé aus Brüssel.* Es ist leicht und dünn gemalt, so dass man öfters die Schraffirungen der Zeichnung durchsieht. Im Saum des blauen Mantels steht mit kleinen, goldnen Buch-

staben die Inschrift RAFFAELLO SANZIO, eine Schreibart, welche nicht für die Echtheit des Bildes darf in Anspruch genommen werden. Wahrscheinlich wurde ein flüchtiger Entwurf Rafael's, vielleicht von einem seiner jungen Florentiner Freunde zu diesem Bilde benutzt. Der jetzige Besitzer kaufte es von einem Geistlichen in einem kleinen Ort bei Florenz, und da es oben etwas beschädigt war, brachte er es von der runden in eine achteckige Form. Lithographirt von einem Anonymen.

Wahrscheinlich eine Copie unseres Bildes mit einer andern Landschaft, im Geschmack der spätern Florentiner Schule behandelt, befindet sich in der *Gallerie Borghese* zu Rom.

Von den vielen dem Rafael zugeschriebenen Madonnenbildern, von denen aber entweder nur unzulängliche Nachrichten vorhanden sind, oder die sich als Werke anderer Meister erwiesen haben, theile ich hier noch folgende Notizen als Nachweise zu weitern Forschungen oder zur Berichtigung früherer Angaben mit.

a) In der Pittura Veneziana etc. Ed. 1797 p. 45 steht folgende Angabe: „Nella Retrostanza del Consiglio de' X. V' è poi sopra il Tribunale N. Signora col puttino, che scherza con un Angeletto di Raffaello d'Urbino," dieselbe Nachricht steht schon in Francesco Sansovino's Venezia Città nobilissima. Venezia 1581 p. 133. Wohin das Bild gekommen und ob es wirklich von Rafael war, hierüber waren alle Nachforschungen vergebens; auch scheint es, dass nie ein Kupferstich nach dem Bilde gemacht worden ist.

b) Im: Catalogue raisonné des tableaux du Roy etc. par M. Lepicié, Paris 1752, finden sich zwei Bilder aus Rafael's Jugend verzeichnet. Nämlich eine Madonna, welche das Christkind hält. In seinem Heiligenschein habe es ein rothes Kreuz. H. 17¾″ br. 13¾″. Sodann die h. Jungfrau, das Kind Jesus und der kleine Johannes, der ihm ein Kreuz reicht. H. 30″ br. 21½″. Da sie jetzt nicht im Museum aufgestellt sind, so dürften es apokryphische Bilder sein, auch sind sie nie in Kupfer gestochen worden.

c) Richard Cumberland in seinem „Catalogue of several pictures of the King of Spain" erwähnt eine kleine Madonna,

ihr Kind umarmend, von Rafael im *Palast zu Madrid.* Alle weitere Nachrichten fehlen uns darüber, es müsste denn folgendes dasselbe sein: D. Ant. Conca descrizione odeporica della Spagna. Parma 1793—1797 II p. 216: Camera del dispaccio di S. Maesta nel Escorial : „A Raffaello nel suo primiero stile si attribuisce la Madonna col Bambino che siede sopra un piedistallo.“

d) In der *Florentiner Tribune*, neben echten Bildern Rafael's, hängt auch eine Madonna, in einer Landschaft sitzend und das sie umarmende Christkind haltend, welches vor dem kleinen Johannes zu fliehen scheint. Im landschaftlichen Hintergrunde sieht man 5 Figuren an einem Brunnen. Den Originalcarton zu diesem Bilde erstand Hr. Woodburn aus London vom Maler Wicar in Rom, welcher ihn von der Hand des Franciabigio glaubte. Jedenfalls ist es unbegreiflich, wie man in Florenz, wo sich die herrlichsten Staffeleibilder Rafael's befinden, dieses geringe Gemälde ihm zuschreiben kann. Gest. von *Jac. Coelemano.* fol.

e) Stef. Antonio Morcelli (de stylo inscript. lat. p. 476) beschreibt eine heilige Familie bei dem Grafen *Annibale Maggiori zu Fermo*, welche auf dem Stab des Joseph folgende Inschrift hat: R. S. V. A. A. XVII. P., die er folgendermassen erklärt: Raphael Sanctius Urbinas anno aetatis 17 pinxit. Allein Pungileoni p. 84 und der jetzige Besitzer selbst zweifeln an der Echtheit des Bildes, welches zum Theil (Madonna, Kind und Joseph) mit der Composition der Madonna di Loreto übereinstimmt; zu den Seiten sind noch der kleine Johannes und der kniende h. Franciscus beigefügt. Dieses Bild würde ich hier nicht erwähnen, wenn es nicht in den Werken von Lanzi, Quatremère de Quincy und Longhena als ein Bild Rafael's aufgeführt worden wäre.

f) In den Lettere pittoriche VI p. 417 und auch von Longhena p. 13 und 571 wird dem Rafael ein allerliebstes, mit der Jahrszahl MD bezeichnetes Madonnenbildchen zugeschrieben, welches Hr. *Camillo Fumagalli in Mailand* besitzt. Es ist nur 11 Zoll hoch und 8 Zoll breit und hat zwei Flügelthüren, auf deren inneren Seiten die h. Barbara und die h. Catharina kniend dargestellt sind. Aussen ist grau in Grau eine Verkündigung gemalt. Das aufs zärteste ausgeführte Bildchen ist indessen von einem Freunde Rafael's, von *Fra Bartolomeo* di S. Marco, wie dieses die schöne und volle Bildung des Christuskindes auf das augenscheinlichste darthut. Auch der Charakter der übrigen Figuren und die Färbung erinnern sogleich an andere kleine

Bilder dieses Meisters in der Florentiner Gallerie. Caspar hat unter der Leitung Longhi's die kniende h. Catharina gestochen.

g) F. M. Bocchi (Bellezze della città di Firenze. 1592 p. 105) und Cinelli (p. 230) beschreiben im Palast *Giuliano da Ricasoli* ein dem Rafael zugeschriebenes Bild, welches sie für eine Geburt Christi, oder doch für eine Madonna mit dem Christkind und andern heiligen Frauen nahmen; nach der Beschreibung geht aber hervor, dass es eine Geburt der Maria vorstellt, und zwar dieselbe Composition, welche nach dem Carton von Giulio Romano im Dom von Verona durch Franc. Torbito nebst noch andern Darstellungen aus dem Leben der Maria in Fresco ausgeführt worden ist. Gest. von *Giulio Bonasone.* Bartsch XV p. 123. N. 51. und Helldunkel B. XII p. 49. N. 1. — Landon N. 223.

h) In den Italienischen Forschungen von C. F. von Rumohr. Berlin 1831. III S. 28, wird ein Madonnenbild aus dem Hause *Baglioni zu Perugia* beschrieben und als unbezweifelt angenommen, dass es von Raphael sei. Allein nicht nur, dass schon in der Beilage der Guida di Perugia von 1784 dieses Bild dem Pietro Perugino zugeschrieben wird, obgleich Einige es für Rafael hielten, sondern selbst der nachmalige Besitzer in Florenz, Hr. Metzger, wollte es nicht für eine Arbeit des Urbinaten anerkennen.

i) Im Sommer 1835 war in Florenz viel Gerede über ein angebliches Bild von Rafael, Madonna mit dem Kind und dem Donatar, wie man mir berichtete, welches sich im *Castel franco di sotto* bei Florenz befand. Die Regierung liess es durch Cav. Benvenuto und den damals grade anwesenden Cav. Camuccini aus Rom untersuchen. Ihr Bericht scheint aber nicht günstig ausgefallen zu sein, denn man liess zu, dass es durch Vermittlung des Ab. Celotti von den Bilderhändlern Priofsky und Mariani, wie man sagte um 1000 Scudi, für Russland erstanden wurde.

k) Luigi Canale gibt im Werke von Longhena p. 116 einen umständlichen Bericht über die Herkunft einer h. Familie im Besitz des Barons *de Gregori zu Fuligno*, die indessen noch nicht beweist, dass das Gemälde von Rafael ist, denn er sagt nur, dass es von Sigismondo de' Conti an seine Nichte Cecilia, Gemahlin des Cav. Guid' Antonio Seggi gekommen sei; und als diese Familie ausgestorben, habe es die Familie de Gregori in ihrem Erbschaftsantheil erhalten. Das nur untermalte Bild zeigt eine sitzende Madonna mit dem Christkind

auf dem Schoose, welches in dem Bart des dabei stehenden Joseph zu spielen scheint. Unten steht noch der kleine Johannes, das Christkind liebreich betrachtend. Die Kinder sind fast vollendet, alles übrige ist nur angelegt, Joseph selbst kaum mehr als aufgezeichnet. Zeichnung, Behandlungsweise und die Charaktere der Köpfe zeigen die auffallendste Ähnlichkeit mit den Werken des Fra Bartolomeo, weshalb ich mit Denen übereinstimme, welche das Bild diesem Meister zuschreiben. Als ich es sah, befand es sich indessen in einer finstern Hauscapelle und war nur mittelst Kerzenlicht sichtbar; bei meinem letzten Besuch in Fuligno, im Jahr 1835 hatte man dasselbe aber nach Rom zum Herstellen gesendet; ich kann daher obigen Angaben nichts näheres beifügen.

l) B. Orsini (Descrizione d'Ascoli, Perugia 1790 p. 75) beschreibt eine Madonna halbe Figur, welche dem Christkind einen Distelfink übergibt, als ein Bild aus Rafael's Jugend. Ich sah es bei Hrn. *Petrucci in Rom.* Im Kleidersaum an der Brust der Maria ist es, aber wohl von neuerer Hand R-┼-F gezeichnet. Es ist ein hübsches Bild aus der Schule des Pietro Perugino.

m) In Catalogen und Reisebeschreibungen sind häufig Madonnenbilder dem Rafael zugeschrieben, die ich nicht gesehen, daher kein Urtheil darüber habe; indessen will ich hier Folgendes zu weitern Forschungen mittheilen: Beim *Grafen Formenti zu Riva* am Garda See: Maria, das Christkind, Joseph und andere Figuren. Siehe Ricordi d'un Viaggio Pittorico ai Laghi di Garda etc. di Giacomo Mosconi. Milano 1834.

n) Bei Hrn. *Joh. Bapt. Muggi in Turin*: Maria hat das Kind auf dem Schoose, welches ein Buch hält. Nach der Lithographie von *F. Festa* zu urtheilen, ist dieses Bild nicht einmal aus der Schule Rafael's.

o) Bei dem *Marchese Manfredini* hat Longhena p. 178 ein Bild verzeichnet, welches Maria in einer offenen Landschaft darstellt; sie hat ihre Arbeit in ein Körbchen gelegt und liest in einem Büchelchen, während die beiden Kinder zusammen spielen und sich zärtlich umarmen. Ich habe es dort nicht vorgefunden, vielleicht weil es nicht im Geringsten an Rafael erinnert.

p) Im Cabinet *von Praun in Nürnberg* befand sich nach von Murr's Nürnberger Merkwürdigkeiten S. 464 eine dem Rafael zugeschriebne Madonna, welche der Besitzer im Jahr 1611 in Bologna erstand. Das Christkind liess ehedem einen Vogel an einem Faden fliegen, seit der Reinigung aber erschien an dessen Statt ein Kreuz und der Pflegevater Joseph, nach dem

das Kind hinaufsieht. In diesem Zustande befand es sich zuletzt in dem Kunstcabinet von *Ant. Paul Heinlein in Nürnberg*, welches im April 1832 versteigert worden ist.

q) Aus der Verlassenschaft des *Grafen del Verme zu Mailand* erstand Professor Tosoni ein kleines Bild einer Madonna, welche mit dem Christkinde an einer Palme, auf einem hohen Felsen sitzt, und von Wolken und Engelsköpfchen umgeben ist. Hinter ihr stehen zwei Kinder, nach den Früchten des Baumes reichend, unten rechts sieht man ein Paar fliegende Vögel im Begattungsact. Dass dieses Bildchen nicht von Rafael ist, glaube ich behaupten zu dürfen, ohne dass ich zu sagen wüsste, von wem es gefertigt worden.

r) Hr. *Legras in S. Germain en Laye* besass ein Madonnenbild halbe Figuren, welches auf dem Kupferstich von *N. Bertrand*, „La Vierge à la Pensée" genannt wird. Es scheint ein Bild aus Rafael's Schule.

s) Derselbe Fall dürfte es sein mit der von *J. Pavon* in Kupfer gestochenen „Vierge au papillon". Ganze Figuren; Maria von vorn gesehen, sitzt auf einer Bank; sie hält das Christkind auf dem Schoos, welches sich zu dem links auf der Bank knienden kleinen Johannes wendet und ihm einen Schmetterling zeigt.

t) Unserm Meister Rafael ganz fremd ist das Bild der Madonna, dem Kinde und der h. Anna, welches *J. Mattham* in fol. gestochen hat. — etwas grösser unvollendet von *Lutma*. Tauriscus p. 173 N. 46.

u) Im Palast von *Kensington* befindet sich eine Madonna, das Christkind an ihre Brust drückend, es ist ein Bild aus dem 17. Jahrhundert. In einem Oval in Schwarzkunst gestochen von *John Bowles*, London E. Cooper ex. Tauriscus p. 182 N. 63.

Im Catalog der Kupferstiche nach Rafael von Tauriscus Euboeus (Graf von Lepel) sind noch verschiedene Blätter mit angeblichen Madonnenbildern Rafael's verzeichnet, die ich zwar nicht alle gesehen, die aber mit Unrecht ihm zugeschrieben werden.

v) P. 166 N. 32 die sitzende h. Jungfrau, das Christkind, der kleine Johannes, Joseph und hinter ihr die alte Elisabeth. In geschabter Manier von *E. Kerkall*. Lond. 1724. Ex Collectione nobilissimi *Ducis Devoniae*. Das Bild erinnert an Giulio Romano.

w) P. 187 N. 2. Grosse heilige Familie mit dem alten Zacharias in der Sammlung der Freiherrn *von Brabek zu Söder*. Der Umriss nach dem Gemälde zu dem Galleriewerk des Hrn. von Ramdohr zeigt nicht das Geringste von Rafael's Art und Weise.

x) P. 188 N. 4. Fünf halbe Figuren, Maria hat das Christkind auf dem Schoose liegen, dieses umarmt den kleinen Johannes. Rechts Joseph auf seinen Stab gelehnt, links der h. Franciscus. Gest. von Prof. Heidelof in Stuttgart nach einem Bilde im Besitz des Hrn. *Romney*.

y) P. 189 N. 6. Maria Elisabeth und die beiden Kinder, die mit Tauben spielen. Nach einem Bilde in Schweden gez. von De Boys, gest. von *Martin* für die Reise von P. Tham 1797.

z) P. 189 N. 7. Maria, halbe Figur, gibt dem auf einem Kissen liegenden Kind die Brust. Diese Composition gehört dem *Leonardo da Vinci* an. Die Originalzeichnung ist in der Ambrosiana zu Mailand. Nach einem Gemälde von *Solari* im Pariser Museum hat *Vangelisti* mit der Unterschrift „Le premier devoir des mères" einen Kupferstich mit Rafael's Namen herausgegeben.

aa) P. 156 N. 10. La Vierge aux balances. Von einem Anonymen radirt und Rafael VB. gezeichnet. kl. 4. Das Bild, im Pariser Museum, ist eine Composition von *Leonardo da Vinci*.

bb) P. 188 N. 5. Die heilige Familie mit dem Wasserbecken. Dieses schöne Bild in der *Dresdner Gallerie* ist von *Giulio Romano*; aber als ein Werk Rafael's radirt von *Pietro Fachetti*. fol. — Desgl. *M. Ferry* ex. kl. fol. — gest. von *Flipart* für die Dresdner Gallerie. — Landon N. 225.

cc) In der Sammlung der *Wiener Akademie* ist ein Bild aus der *Ferrareser Schule*: Maria das Christkind auf dem Schoos haltend, neben ihnen der anbetende Hieronymus, oben Gott Vater mit dem h. Geist. Als ein Bild von Rafael gest. von *Paul Gleditsch*. fol.

dd) Hr. Regierungsrath *Kleinschmidt in Wien* besass ein kleines Madonnenbild, halbe Figur; das Christkind von der Mutter gehalten, läuft auf einem Tisch. Es scheint ein Fragment eines altitalienischen Bildes, ist aber mit einer Dedication an den Fürsten von Metternich, als ein Bild Rafael's von

David Weiss in Kupfer gestochen worden. Es wurde nach Baiern verkauft.

ee) In die Kirche *S. Maria di Piazza zu Florenz* wurde eine heilige Familie von Gentile Bonifanti nach seiner Testamentsverfügung vom 6. Nov. 1603 als ein Gemälde Rafael's vermacht, und 1716 fügte man eine Inschrift hinzu, welche anfängt: Pretiosam tabulam hanc a Raphaele Urbinate depictam etc. Indessen hat schon Pungileoni p. 89 — 91 die Unrichtigkeit dieser Angabe dargethan.

ff) In der gräflich *Schönborn*'schen Gallerie zu Pommersfelden ist eine Madonna mit langherabhängenden Haaren, welche das, etwas stark gewendete Christkind auf dem Schoos hält. Sie scheint nach einem Vorbild von *Leonardo da Vinci* von einem seiner Schüler ausgeführt, aber nicht von Rafael, wie öfters angegeben wird. Siehe Stuttgarter Kunstblatt vom 2. November 1820.

gg) Im Catalog der Gemälde des verstorbenen *Herzogs von Tallard*, von Remy & Glomy. Paris 1756 ist folgendes Madonnenbild beschrieben: Die sitzende h. Jungfrau. bis zum Knie gesehen, hält das Jesuskind, welches den kleinen Johannes umarmt. Den Grund bildet eine Landschaft. Auf Holz. H. 18″ br. 14″. Es sei gut erhalten und von einer guten Manier. Gest. von einem anonymen Niederländer, wahrscheinlich von *Paneels*. R V gezeichnet. kl. 4. Tauriscus p. 174 N. 48.

hh) In der vom Marchese de' Rifesi gestifteten *Johannescapelle zu Palermo* zeigt man ein dem Rafael zugeschriebenes Gemälde, ähnlich der Vierge aux Rochers von *Leonardo da Vinci*. Über dasselbe erschien folgende Schrift: Sopra un quadro di Raffaello Sanzio, posseduto dai P. P. Filippini, Oratorio in Palermo. Osservazioni storico-critiche di Agostino Gallo, Segretario della classe di lettere ed arti etc. Palermo 1835. Mit einer Kupfertafel. Nach einer Beurtheilung in der Mailänder Biblioteca italiana glaubt man das Bild in der Art des Gaudenzio Ferrari ausgeführt. Siehe Stuttgarter Kunstblatt vom 13. März 1836.

ii) Longhena p. 691 gibt eine Beschreibung nebst Abbildung einer Madonna mit S. Peter und S. Sebastian zu den Seiten, im Besitz des Professor *Vincenzo Mochetti in Mailand*. Es ist ein zartes Bildchen von *Francesco Francia*.

kk) Das schöne Bild von *Franc. Francia* in München, Maria im Begriff sich zu dem auf der Wiese liegenden Christkind hinzuknien, wurde noch im Besitz des Baron de Saint

Saphorin in Wien, von *R. M. Frey* als ein Gemälde Rafael's in Kupfer gestochen.

ll) Bei Hrn. *Joh. Jac. Hertel* in Augsburg befand sich eine Madonna, halbe Figur, welche das Christkind hält. Es ist ein altdeutsches Bild, das aber von *Joh. Gottfr. Seiter*, als ein Jugendwerk Rafael's, in Kupfer gestochen worden ist. gr. fol.

mm) Eine Madonna, das Kind haltend, bei Hrn. *Pietro Fumaroli* in Florenz, wurde als ein Bild Rafael's von *Gozzini* lithographirt. Es ist ein geringes Werk eines Schülers des Perugino. Siehe was schon S. 19 darüber gesagt worden ist.

nn) La Madonna del Cappucino. Unter diesem Titel wurde in Italien ein Bild radirt, welches angeblich von Fra Bartolomeo sei angefangen und von Rafael vollendet worden. Cardinal Bonzi soll es 1671 mit nach Frankreich gebracht haben; vor etwa 15 Jahren erstand es der Resident von Abel in Paris. Siehe Description des Tableaux de la Gallerie de M. d'Abel etc. Paris 1824. Vor Maria, welche das Christkind auf dem Schoose hält, kniet der h. Franciscus zwischen zwei Engeln, ein dritter befindet sich bei dem kleinen Johannes, welcher dem Christkind Früchte reicht. Siehe Longhena S. 740.

oo) Madonnenbild beim Marquis of Bute in *Luton-House*. Maria, halbe Figur, betrachtet das vor ihr liegende, schlafende Christkind. Links ein Engelknabe, welcher den Vorhang wegzieht, rechts ein anderer, der ein Körbchen auf dem Kopf trägt. Das Bild, vielleicht von einem Schüler Rafael's, hat *Caroline Watson* als ein Werk des Meisters in Kupfer gestochen. fol.

pp) Maria mit dem Christkinde und dem kleinen Johannes, ganze Figuren, halbe Lebensgrösse. Dieses Bild, ehedem in der *Sammlung Karl's I*, Königs von England, soll nach A. Cunningham für L. 800 — verkauft worden sein. Alle weitere Nachrichten fehlen darüber.

qq) Maria, Christus und ein Geistlicher. Im Catalog der *Gemälde Jacob's II*, Königs von England, unter N. 736 verzeichnet. Aus der Sammlung des Lord Montague. Wahrscheinlich ist dieses Bild beim Brande des Palastes Whitehall zu Grunde gegangen.

rr) Maria mit dem Kinde und Joseph, dabei ein Lamm. Dieses aus der Sammlung *Reynst* stammende Bild ist in dem Catalog der Gemälde James II unter N. 716 verzeich-

net und hat wohl gleiches Schicksal wie obiges gehabt. Es dürfte dieselbe Composition sein als die, welche unter N. 63 ist beschrieben worden.

H e i l i g e n b i l d e r.

271. a. Maria mit Heiligen.

Auf Holz. 6′ 6″ im Quadrat.

Maria, auf Wolken thronend, wird von Cherubim zum Himmel emporgetragen. Ihr Sarkophag mit Blumen gefüllt, in der Verkürzung gesehen, steht unten in der Mitte von vier Heiligen umgeben. Links steht der Apostel Philippus und bei ihm kniet Johannes, begeistert zu Maria emporblickend. Rechts steht der Apostel Paulus neben dem knienden h. Franciscus, der die Hände über die Brust kreuzt. Die Figuren haben ⅔ Lebensgrösse. Das Bild befand sich einst im Dom zu Pisa, wurde durch Sir James Wright als ein Werk Rafael's nach England gebracht und ist jetzt im Besitz des Hrn. *E. Solly in London.* Nach Dr. G. F. Waagen, Director am Berliner Museum, der uns von diesem Bilde zuerst in seinem Buche über „Kunstwerke und Künstler in England" II S. 3 Nachricht gegeben, ist dasselbe der Composition nach sicher von Rafael und in der Art wie die „Madonna del baldachino" im Palast Pitti behandelt, auch gleich diesem, wegen seines 1508 erfolgten Rufes nach Rom unvollendet in Florenz zurückgelassen, aber von einem Freunde des Künstlers vollendet worden. Mit Wahrscheinlichkeit wird hier auf Ridolfo Ghirlandajo gerathen, der, wie wir durch Vasari wissen, seinem geliebten Rafael bei einem Madonnenbilde einen ähnlichen Dienst erwiesen. Das schöne Motiv in dem Johannes hat Rafael in dem knienden Jüngling in der Disputa bald darauf in Rom wiederholt.

271. b. Die fünf Heiligen.

Auf Holz. Hoch 3′ 10″ br. 3′ 1″.

Christus, als Heiland, sitzt mit aufgehobenen Armen, gleichsam alle Menschen zu sich einladend, in einer lichtvollen Glorie; diese umgibt ein Gewölk, das mit Engelknaben angefüllt ist. Zu seiner Rechten sitzt Maria; gegenüber der auf ihn zeigende Johannes der Täufer. Unten links kommt der Apostel Paulus mit dem Schwert in der Hand einhergeschritten; rechts kniet bei dem Fragment eines Rades die h. Catharina, die eine Hand auf ihre Brust legend, in der andern die Palme des Martyrthums haltend. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Vasari beschreibt das Bild nicht, obgleich er die Composition durch eine Zeichnung Rafael's und den Stich von Marc Antonio kannte; es scheint daher, dass ihm entweder dasselbe nie zu Gesicht kam, oder dass er es für ein Schulbild ansah und glaubte übergehen zu können. Sicher ist, dass das oben beschriebene Bild in Parma gegen die Originalzeichnung manche, und keineswegs vortheilhafte Abweichungen enthält, und dass unter den vielen Engelknaben in den Wolken sich auch nicht einer befindet, welcher die dem Rafael eigenthümliche Grazie verräth; auch hat es sehr nachgedunkelt, und Le Brun, der es in Paris herstellte, sagt, dass er ein Monogramm mit einem A darauf gefunden, woraus er schliesst, ein Schüler Rafael's, den er Albareti nennt, habe es ausgeführt. Wer ist aber dieser Albareti? vor Le Brun, der im Vorbeigehen gesagt voll kunsthändlerischer Erfindungen war, kannte man diesen Namen nicht in der Kunstgeschichte und seitdem hat man auch nichts weiter von einem solchen Maler entdecken können. Darin aber pflichte ich dem Le Brun bei, dass das Bild von einem der bessern Schüler Rafael's nach dessen Zeichnung ausgeführt sein dürfte. Zu welcher Zeit die Tafel auf den Hauptaltar der Kirche des Frauenklosters zum h. Paulus in Parma kam, war selbst dem Pater Affò nicht bekannt, indessen ersehen wir aus Pungileoni's Memorie storiche di Ant. Allegri III p. 16, dass es erst sehr spät dahin kam, in-

dem noch am 4. August 1660 Gian Maria Conti, della Camera genannt, 500 Lire als Preis eines von ihm gefertigten Gemäldes für den Altar erhielt. Nachdem das Bild der fünf Heiligen wieder nach dem Friedensschluss von 1815 aus dem Palast zu S. Cloud nach Parma zurückgekehrt war, wurde es der Gemäldesammlung der dortigen *Akademie* übergeben.

Kupferstiche nach dem Gemälde: *J. B. L. Massard l'ainé* 1802. fol. — *J. Th. Richomme.* fol. fürs Musée royal. — Landon N. 435.

Der Entwurf dazu, in Sepia ausgeführt, ist in der *Sammlung zu Paris.* Verz. N. 481. Gest. von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 113. Copie A unten mit der Adresse Ant. Caranzanus. 2. Abd. mit der Adresse von de Rossi 1610. — Copie B hat das Täfelchen von Marc Antonio.

272. Der h. Lucas die Madonna malend.

Auf Holz. Lebensgrosse Figuren.

Der Apostel Lucas, mit dem rechten Knie auf einem Schemel kniend, malt die ihm in Wolken erscheinende, das Jesuskind im Arm haltende h. Jungfrau auf eine Tafel, welche vor ihm auf einer Staffelei steht. Rafael, im Alter von etwa dreissig Jahren, unbärtig, steht hinter ihm zur Rechten und sieht aufmerksam dem Schutzpatron der Maler zu. Von dem Stier, den Apostel bezeichnend, sieht man nur den Kopf mit der Brust. Augenfällig ist dieses Gemälde von mehr als einer Hand ausgeführt; namentlich ist der Kopf des Heiligen so meisterhaft gemalt, so warm im Colorit und von so beseeltem Ausdruck, dass er wohl von Rafael selbst gemalt sein dürfte; alles übrige aber steht diesem Theil weit nach; zwar sind die Extremitäten mit Bestimmtheit und Kenntniss gezeichnet, aber kalt in der Färbung; auch das Bildniss Rafael's ist nicht übel gemalt. Die Madonna und das Christkind sind dagegen mittelmässig in der Ausführung. Wahrscheinlich hat Rafael das Bild nur leicht entworfen, und nur den Kopf und den Arm gemalt. Aber schwerlich hatte er schon sein eigenes Bildniss in dem Gemälde angebracht, da er sicher sich nicht erlaubt haben

würde durch das Bild auszusprechen: „Ich habe gesehen, wie die h. Jungfrau dem Apostel Lucas erschien, auf dass er sie (wie die Legende berichtet) male, daher verstehe ich so schöne Madonnenbilder auszuführen." Wohl aber lässt sich annehmen, dass einer seiner Schüler diesen Gedanken hatte und ihn in dem unvollendet gebliebenen Gemälde nach Rafael's Tod darstellen wollte. Das Bild hat übrigens theilweise sehr gelitten und ist stark überarbeitet. Pietro da Cortona schenkte es in die nach seinem Plan neuerbaute Kirche S. Martina in Rom, welche schon Sixtus V im Jahr 1588 der Maler- und Architekten-Akademie von S. Luca übergeben hatte und sie auch diesem Heiligen weihte. Jetzt befindet sich das Gemälde in der *Sammlung der Akademie in Rom* und auf dem Altar der Kirche steht eine Copie von Antiveduto Grammatica, die er als Präsident der Akademie fertigte, um das Original zu verkaufen, daher er von seinem Posten entsetzt wurde.

Kupferstiche: *J. Langlois* Romae Gallice Academie alumnus. Mit einer Dedication an J. B. Colbert. fol. — *Cornelius Bloemert.* fol. — *Matth. Piccioni.* Gegenseite unten im Rand eine Dedication an den Cardinal Franc. Barberini. H. 9″ 1‴ br. 6″ 9‴. — Von einem *Anonymen* schlecht radirt. Gegenseite, mit einer Dedication an Matthaeus Piccionus Anconitanus. kl. fol. — *Giov. Rossi*, schlecht. fol. — Landon N. 132.

273. Der h. Hieronymus.

Der Anonyme des Morelli (Notizia d'opere di disegno etc. Bassano 1800 p. 241) sah im Jahr 1537 im Haus des Doctor Marco (Benavides) da Mantoa in *Padua*: „das kleine Bild in Öl des h. Hieronymus, der in der Wüste Busse thut, von der Hand Rafael's von Urbino." Weiter haben wir keine Nachrichten über dieses Bildchen.

In der Sammlung des *Britischen Museums*, Verzeichniss N. 311, ist indessen ein Studium zu einer knienden Figur, die ganz der Stellung eines Busse thuenden Hieronymus entspricht und vielleicht zu besagtem Bildchen dürfte gedient haben.

Ein kleines Bild beim *Cardinal Fesch*, diesen Gegenstand darstellend, wird mit Unrecht dem Rafael zugeschrieben. Dass

das aus Würzburg nach *München* gekommene Bild eines schreibenden Hieronymus, lebensgrosse Figur, nicht von Rafael sei, obgleich es *Carl Ernst Hess* als ein solches in Kupfer gestochen hat, ist schon lange erkannt worden. Eine Copie des Gemäldes schmückt einen Altar in der Kirche des Klosters Ebrach bei Bamberg.

274. Johannes der Evangelist.

Auf Holz. Hoch 7′ 4″ br. 5′ 1″.

Johannes auf einem Adler sitzend, ist auf einem Gewölke in die Lüfte erhoben; mit der Linken hält er eine Tafel, richtet den Blick gen Himmel, und ist im Begriff die Offenbarung niederzuschreiben. Unten sieht man ein Stück der Insel Patmos mit dem Meer. Lepicié (Catalogue des tableaux du roy. Paris 1752) sagt von diesem Gemälde, dass es dem König als ein Werk Rafael's sei geschenkt worden, dass es aber nur aus seiner Schule sei. Obgleich ich nicht das Gemälde, welches sich jetzt im *Museum zu Marseille* befindet, gesehen habe, so bestätigt mir doch das Nüchterne der Darstellung hinlänglich den Ausspruch Lepicié's. Er bemerkt noch, dass unten der Name Rafael's stehe.

Gest. von *Nicolas de Larmessin* fürs Cabinet Crozat. fol. — Landon 439.

Eine Copie dieses Bildes auf Leinwand, h. 7′ 7″ br. 5′ 7½″, kam mit einem Theil der Gallerie Giustiniani in das *Berliner Museum.* Die Behandlungsart der Landschaft entspricht der aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

275. Die Apostel Petrus und Paulus.

Schon wurde im ersten Theil S. 217 berichtet, dass *Fra Bartolomeo* zwei für die Seiten des Hauptaltars der Kirche S. Silvestro a Monte Cavallo in Rom bestimmte Bilder unvollendet zurückliess, da er das Klima Roms nicht vertragen konnte, und die Sorge der Vollendung seinem Freunde Rafael überliess. Dass dieser sein Versprechen treulich erfüllte, ergibt sich jetzt noch aus dem Kopf und den Händen des Apostels Petrus, welche ganz in des Mei-

sters Weise weit kräftiger und lebendiger als das übrige ausgeführt sind. Beide Tafeln, welche sich nach Titi noch im Jahr 1686 in genannter Kirche befanden, zieren jetzt die Sammlung im Palast des *Quirinal.*

Für den ersten Jahrgang der Zeitschrift: „*L'ape Italiana*“, Roma 1834, wurden beide Figuren im Umriss gestochen.

Hier ist auch noch eines andern Bildes zu gedenken, welches *Fra Bartolomeo* für einen Seitenaltar der Kirche *S. Romano in Lucca* ausführte. Es stellt die beiden heiligen Catharinen von Alexandrien und von Siena mit einem über ihnen schwebenden Gott Vater dar. C. F. von Rumohr (Italienische Forschungen III S. 71) will nun in dem obern Theil, besonders in den den Gott Vater umgebenden Engeln die Hand Rafael's erkennen, und unterstützt diese Angabe durch eine Zeichnung jener Gruppe in der Florentiner Gallerie, die zwar unter die des Fra Bartolomeo geordnet sei, aber die Hand Rafael's aus seiner Florentinischen Zeit zeige. Leider war ich an einem so trüben, regnerischen Tag in Lucca, dass ich nicht im Stande war in jenem Bilde irgend einen Unterschied der Behandlungsart zwischen den obern und untern Figuren zu bemerken; doch sah ich, dass das Bild mit dem Jahr 1509 bezeichnet ist, Rafael aber verliess bekanntlich Florenz um die Mitte des Jahrs 1508. Was nun die Zeichnung in der Florentiner Sammlung anbelangt, so stimme ich ganz mit der Ansicht überein, dass sie nicht in des Fra Bartolomeo Art ausgeführt sei, kann aber auch die des Rafael nicht darin erkennen, da sie nicht einfach genug, mit zu viel Aufwand an Schraffirungen mit feiner Feder behandelt ist. Nach diesen Angaben scheint mir die Annahme in den Italienischen Forschungen noch starken Zweifeln zu unterliegen.

276. Maria Magdalena.

Zufolge eines Inventariums von Gaspare Faccini wegen einer Theilung zwischen *Guido Fontana* und seinem Sohne *Orazio in Urbino*, welche am 8. November 1565 statt fand, ergibt sich, dass unter verschiedenen Bildern, die in den Zimmern des Hauses aufgehängt waren, sich auch ein kleines Bild mit einer Magdalena von Rafael von Urbino vorfand. Siehe Pungileoni p. 42. Die Fontana waren wegen ihrer Majolicafabrik berühmt und vermögende

Kunstfreunde, daher wir obiger Angabe schon einigen Glauben schenken dürfen, obgleich sich weiter nicht die geringste Nachweisung über dieses Bild der Magdalena von Rafael vorfindet.

Von den Bildern, Heilige darstellend, welche dem Rafael zugeschrieben werden, erwähne ich hier noch folgende:

a) Sowohl bei Pungileoni p. 283, als in der Zeitschrift: „L'ape Italiana", Roma 1834, werden 6 kleine in Nischen stehende Figuren von etwa ein Fuss Höhe, nun im Besitz des *Grafen Bisenzo in Rom*, als Jugendwerke Rafael's ausgegeben; der erste Anblick zeigt indessen, dass es schöne Temperamalereien seines Meisters Perugino sind. Sie sollen ehedem ein Altarblatt von letzterem in Todi umgeben haben. Dieses sei nach Frankreich gebracht worden, die 6 Figürchen aber erstand der Graf von Prior Laurenti daselbst und liess sie immer drei und drei in einen Rahmen fassen. In der Mitte des einen steht die Magdalena, zu den Seiten der h. Ludwig von Frankreich und der h. Bonaventura; in der des andern die h. Catharina, zu den Seiten der h. Bernardino aus Siena und S. Giovanni Capistrano. Für die Ape Italiana 1834 (Tab. XXIII und XXIV) sind sie in Umrissen von *Gio. Wenzel* und *Gioacc. Mitterpoch* gestochen worden.

b) Zwei Engelknaben, auf zwei kleinen Tafeln, Goldgrund, die wahrscheinlich einstens als Flügel eines Madonnenbildes dienten, werden in der Guida di Perugia 1784 p. 244 in dem Hause Giulio Cesarei befindlich angeführt und dem Rafael oder einem Schüler Perugino's zugeschrieben. Sie sind nun im Besitz des *Advocaten Eugenio Rasponi in Rom* und stark übermalt. Von des Rafael's Art zeigen sie keine Spur, wohl aber waren sie ehedem hübsche Bilder eines seiner Mitschüler.

c) Duchesne ainé in seinem „Musée de peinture et de sculpture" gibt in der 69. Lieferung die Abbildung eines *h. Sebastian* im *Cabinet Migneron in Paris*, und schreibt ihn dem Rafael zu. Die Art der Composition zeigt indessen hinlänglich, dass sie nicht von diesem grossen Meister sein könne.

d) Kopf des Erzengels Michael oder des S. Georg, in Öl gemalt, stark Lebensgrösse. Fragment von ovaler Form eines grössern Bildes in der *Münchner Pinakothek*. Ich habe diesen Kopf nicht gesehen, enthalte mich daher alles Urtheils darüber; Kenner aber versichern, er sei sehr schön, obgleich

sie sich nicht überzeugen könnten, dass er dem Rafael dürfe zugeschrieben werden. Aus dem Hause Sampieri zu Bologna gelangte das Bild in den Besitz des Königs Ludwig von Baiern.

Mythologische und allegorische Darstellungen.

277. Die Charitas und die Spes.

In der Gallerie Borghese in Rom befanden sich zwei kleine Bilder, jedes durch einen Halbkreis geschlossen, welche genannte allegorische Figuren darstellen und zuweilen dem Rafael, mit mehr Wahrscheinlichkeit aber auch dem *Gio. Francesco Penni* zugeschrieben werden. Die Charitas ist eine stehende junge Mutter, welche mit dem linken Fuss auf einer Erderhöhung steht und zwei Kinder zu den Seiten an ihre Brüste hält. Rechts sieht man an einem Felsen eine Hermesbüste, links einen Fluss, an dem eine burgähnliche Stadt liegt, und ein Gebirge dahinter. Dieselbe weibliche Figur mit den Kindern nebst noch zwei zu ihren Seiten stehenden Knaben, wodurch die Gruppe noch reicher und voller wird, findet sich in der Arabeske von Glaube, Liebe und Hoffnung, welche an der Tapete mit dem Tod des Ananias angewirkt ist. Die Ausführung des Bildchens zeigt die Hand eines Schülers von Rafael und die eigenthümliche Behandlung des landschaftlichen Theils stimmt mit dem in der Krönung Mariä, so dass ich die Angabe, Francesco Penni habe es gemalt, für richtig anerkenne. Goede, IV S. 120 sah es im Jahr 1803 bei Hrn. William Beckford zu Foethill, Salisbury, nachmals besass es Sir Thomas Lawrence und ich lernte es im Jahr 1831 in der Sammlung des Hrn. *Neeld in London* kennen.

Gest. von *A. Capellan* 1798 für die Schola Italiana. fol. Spätere Abdrücke ohne Namen des Stechers mit der Unterschrift: E Tabula Raphaelis Sanctii in aedibus Burghesianis.

Die Hoffnung, nach der antiken Art der Spes dargestellt. F. W. von Ramdohr („über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom.“ Leipzig 1787) erkannte die Bedeutung der Figur nicht und nennt sie nur ein freudig einherschreitendes Mädchen. Sie hält in der Rechten eine Blume, mit der Linken hebt sie einen Theil ihres Gewandes in die Höhe. Den Grund bildet eine felsige Landschaft. Das Bildchen ist wie obiges behandelt und durchlief dieselben Sammlungen; aus dem Nachlass Lawrence aber erstand es Hr. *Henry Hope in London.*

Nach einer Zeichnung von Jos. Bergler, von der Gegenseite radirt von *Clam Gallas* 1801. Es ist nur der Umriss und etwas schattirt. Links gezeichnet: J. B. del. und C G (verschlungen) 1801.

Der Originalentwurf zu diesem Bildchen von F. Penni, irrig dem Rafael zugeschrieben, befindet sich in der Sammlung des *Königs von England.* Auf bräunlich Papier mit der Feder gezeichnet, mit Bister schattirt und mit Weiss gehöht. Er diente zur Übertragung auf die Tafel, wie dieses der Eindruck mit der Nadel an den Umrissen noch deutlich zeigt. H. 10″ 6‴ br. 6″ 9‴. Gest. von *C. F. Lewis* fürs Werk von J. Chamberlaine: Imitations of original designs etc. in his majesty's Collection. London 1796 — 1809 II vol. fol.

Dem Rafael werden irrigerweise noch folgende Darstellungen zugeschrieben:

a) Die Tag- und Nachtstunden. Es sind zwölf einzelne, schwebende, weibliche Gestalten auf schwarzem Grund. Die Bilder haben einen schmalen Sockel, worin Thiere und andere Gegenstände dargestellt sind. In den Jahren 1805 — 1806 wurden sie von *Fosseyeux*, *Beraud*, *Lavallée*, *L. F. Mariage*, *S. F. Ribault*, *F. Hubert*, *L. Croutelle*, *N. Thomas* und *L. Petit* als Gemälde Rafael's in Kupfer gestochen und von Mich. Ang. Maestri colorirt herausgegeben. Es sind aber Nachbildungen nach kleinen antiken Bildern aus *Pompeji*, die sehr skizzenhaft ausgeführt sind und jetzt im Museum zu Neapel aufbewahrt werden. Landon N. 458 — 463.

b) Phöbus, Luna, fünf Planeten und vier Sternbilder des Zodiacus. Diese 11 Darstellungen befinden

sich an der *Decke der Sala Borgia*, welche unter Leo X durch Giovanni da Udine und Perino del Vaga ausgeführt wurde. Siehe Vasari im Leben des letztern VII p. 257. — Die Decke nebst den einzelnen Theilen, 8 Blätter, im Umriss gestochen von *Th. Piroli* fürs Werk von Piranesi: I sette Planeti di Raffaelle d'Urbino nella Sala Borgia nel Vaticano. Titelblatt mit zwei allegorischen Figuren. Die fünf Planeten und Apollo und Diana gest. von *P. Bonato*, *Bettelini*, *Bortignone* und *Fontana* in ovalen Medaillons, 8 Blätter in quer fol. — 4 Planeten: Jupiter, Mars, Mercur und Luna, radirt von *Galestruzzi*, kl. 4., nicht von Pietro Santo Bartoli, wie Heinecke angibt. — 8 Blätter: die 7 Planeten und Titelblatt, *Carlo Lasinio* del. et sc. in oval, quer fol. — Diana gestochen von *Remy Wybert*. 4. — Desgl. von *J. Saal*. quer fol. — Mercur, gest. von *Ang. Testa* Romae. gr. quer fol. — Landon N. 118—124.

c) Vier mythologische Darstellungen aus der Halle der Villa Madama: 1. Jupiter und Ganymed — 2. Pluto und Proserpina — 3. Neptun mit vier Seepferden. — 4. Juno im Wagen, mit Pfauen bespannt. Die zwei Darstellungen N. 2 und 3 scheinen Erfindungen von Giulio Romano, N. 1 und 4 von Giovanni da Udine. — Die drei Gewölbe der Vorhalle, gest. von *Marco Carloni* in 3 Blättern. gr. quer fol. — Die vier Gottheiten, gest. von *Joh. Ottaviani*. — Landon N. 115—117 und 140.

Ein Originalentwurf von *Giovanni da Udine* zur Juno, in Sepia ausgeführt, befindet sich in der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien. Verz. N. 225. — Gest. von *J. Saal*, quer fol.

d) Achilles zu Scyros und Achilles von Odysseus erkannt. Diese zwei Mauergemälde in der Farnesina zu Rom, von einem unbedeutenden Schüler Rafael's, sind als Erfindungen des Meisters gestochen von *Joh. Ottaviani*. quer fol. — und *Gerard Audran*. quer fol. — Landon N. 141 und 142.

e) Diana und Callisto, Saturn, Venus. Von *Stefano Mulinari* in Helldunkel als Erfindungen Rafael's gestochen. Tauriscus p. 251. N. 59. Diese Figuren befinden sich an der Decke ausgeführt, welche *Baldassare Peruzzi* im untern Saal der *Farnesina* in Rom gemalt hat.

Portraite.

278. Rafael und sein Fechtmeister.

Auf Leinwand. Hoch 3′ 8″ br. 3′ 4″.

So wird ein Bild im *Pariser Museum* genannt, welches eben sosehr wegen der Personen, die es vorstellt, als wegen des Meisters, dem es zuzuschreiben ist, zu verschiedenen Meinungen Anlass gegeben hat. Vorn rechts steht ein bärtiger, kräftiger Mann, die Linke an seinen Degen haltend und mit der Rechten aus dem Bilde zeigend, indem er sich nach dem links hinter ihm stehenden Manne umsieht; dieser scheint das Portrait Rafael's zu sein und ähnelt dem Bildniss, welches Giulio Bonasone als das des Rafael in Kupfer gestochen hat. Auch hier ist er von vorn gesehen, hat etwas Bart und gescheitelte Haare, welche ihm bis auf den Nacken fallen. Pierre Dan glaubt das Bild von Puntormo gemalt, Andere haben es dem Rafael zugeschrieben, und Rafael und Puntormo in den Portraiten zu erkennen geglaubt. Der kräftige Auftrag der Farben in der vordern Figur und überhaupt die Art der Behandlung streiten entscheidend gegen die Angabe, Puntormo habe es gemalt; eben so wenig kann die vordere Figur sein Bildniss sein, da er bei Rafael's Tod erst 27 Jahr alt war, die dargestellte Person aber an 10 Jahre älter zu sein scheint. Mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat die Angabe, dass wir in der hintern Figur den Meister Rafael selbst erblicken, wie er vielleicht kurz vor seinem Hinscheiden ausgesehen; die Bildung der Nase, die vollen Lippen, die starken Augendeckel, die schöne, freie Stirne sind eben so viele übereinstimmende Theile mit denen in seinen anerkannten Portraiten; nur ist er hier etwas voller und der Blick ist etwas matt; erstere Abweichung können wir als dem Vorbild gemäss zugeben, letztere kommt hier nicht so sehr in Anschlag, da überhaupt dieser Kopf sehr flau behandelt ist. Auch die Carnation des Kopfes hat etwas un-

angenehm Ziegelrothes, so dass dieser Theil sicher von einem Schüler Rafael's gemalt ist, während Theile der vordern Figur, namentlich der Kopf und die rechte Hand mit dem Ermel Rafael's würdig ausgeführt sind. Noch ist die Meinung zu erwähnen, nach welcher das fragliche Bildniss Rafael's das des Marc Antonio wäre; nach dem Vergleich aber mit dessen Portrait im Frescobild des Heliodor, scheint sie mir ungegründet, da Marc Antonio viel derbere Züge als Rafael hatte, und mit diesem nur eine entfernte Ähnlichkeit darbot.

Kupferstiche. *Nicolaus de Larmessin* fürs Cabinet Crozat. Gegenseite. fol. — *P. Audoin* fürs Musée Napoléon. fol. — Nur der Kopf Rafael's, gest. von *J. L. Potrelle.* kl. fol.

Eine Copie des Gemäldes befindet sich in der *Sammlung zu Wiesbaden.* Sie kommt aus dem Cabinet Gerning zu Frankfurt a. M.

279. Friedrich Carondelet.

Auf Holz. Hoch 45″ br. 35″.

Friedrich Carondelet, Archidiacon von Bitonto im Königreich Neapel, war für die Angelegenheiten Spaniens am römischen Hof beauftragt. In dem Bilde sehen wir ihn an einem Tische sitzend, auf den er seinen rechten Arm auflehnt. In der Hand hält er ein Blatt Papier mit der Aufschrift: Honorabili denoto nobis dilecto Fērico Carondelet Archidiacone Bituntino Consiliario et Commissario ntro in Urbe. Mit der Linken fasst er den sammeten mit fleckigem Pelz besetzten Kragen. Sein Kopf ist mit einer Mütze bedeckt und etwas gewendet. Sein Blick begegnet überaus verständig dem des Beschauers. Rechts sitzt sein Secretair mit der Feder in der Hand, und mit etwas aufgerichtetem Kopf erwartend, was ihm sein Herr dictiren werde. Sein Oberkleid gleichfalls auch mit Pelz besetzt. Links in dem Grund sieht man einen bärtigen Mann, wahrscheinlich einen Diener, dessen Kopf mit einem Netz umbunden ist und der einen Zettel in der Hand hält, gleichsam einen gelegenen Augenblick abwartend. Den Hintergrund links bildet eine prachtvolle Halle von fünf corinthischen Säulen

getragen. Rechts etwas Landschaft, mit dem Anfang eines Städtchens. Bei weitem das Ausgezeichneteste im Gemälde ist der Kopf des Carondelet, sowohl wegen der schönen Auffassung, als der feinen Zeichnung. Die Ausführung jedoch entspricht nicht dieser schönen Anlage, wie denn auch das Übrige weniger geistreich und öfters selbst etwas steif behandelt ist. Auffallend ist es auch, dass der Kopf des übrigens sehr charakteristischen Secretairs merklich kleiner ist, als der in derselben Entfernung stehende des Carondelet; ferner hat der Hintergrund eine venetianische Haltung und die Gebäulichkeiten in der Landschaft erinnern an ähnliche von deutschen Meistern, namentlich von Albrecht Dürer. Trotz diesen Eigenheiten bleibt es ein höchst interessantes Bild, zu dem sicher ein Studium von Rafael für das Portrait des Carondelet vorlag, vielleicht selbst nach dem Leben von ihm untermalt wurde. C. Rogers ist der Meinung, Carondelet sei bei Gelegenheit, als Julius II dem Prälaten die Regierung von Viterbo übergab, gezeichnet worden, was hier dahingestellt bleibt. Noch ist zu bemerken, dass dieser Friedrich Carondelet nicht mit Johannes dem Bischof von Besançon darf verwechselt werden. Des letztern Bildniss, von Hans Holbein gemalt, ist aus der Boisserée'schen Sammlung in die Münchner Pinakothek gekommen. Sein Portrait hat auch G. Benoit in 8. gestochen, mit der Unterschrift: Johannes Carondelet Chancelier de Bourgogne et de la Flandre. Siehe L'Europe illustre vol. IV.. Unser Gemälde mit Friedrich wurde dem Lord Arlington von der Republik der vereinigten Staaten Hollands als ein Werk Rafael's geschenkt; seit dieser Zeit (unter Karl I) ist es in der Familie der *Herzoge von Grafton in London* geblieben.

Kupferstiche: *Nic. de Larmessin.* fol. fürs Cab. Crozat. — *Nic. Dorigny.* fol. — *Paul van Sommer* 1676 in Schwarzkunst. Gegenseite. kl. fol. — *Von demselben* ohne Namen, auch Gegenseite. — *Jac Christoph Le Blond* färbig gedrucktes grosses Blatt.

280. Portrait eines Cardinals.

Kniestück.

Im *Palast Borghese* in Rom ist ein ausgezeichnetes Bildniss eines Cardinals, welches in der Descritione di Roma moderna 1727 p. 497 als das des Cardinals Borgia angegeben wird. Er sitzt rechts gewendet, aus dem Bilde sehend, an einem Tisch. Auf diesem liegt ein aufgeschlagenes Buch, welches er mit beiden Händen fasst. Der Kopf ist überaus charaktervoll, von länglichem Oval, kahl an der Stirne, die nur von sparsamen schwarzen Locken umgeben ist. Der schwarze lange Bart und der rothe Hut, mit dem der Kopf bedeckt ist, heben noch sehr die Würde und den Ernst, welche sich allgemein in diesem interessanten Portraite aussprechen. Den Grund bildet ein Zimmer von eleganter Architektur mit Gefächern für Schriften und Bücher versehen. Auf dem Tisch, mit einem bunten Teppich bedeckt, steht eine Klingel. Obgleich das Bild leicht behandelt ist, macht es doch eine grosse Wirkung und zeigt in Kopf und Händen des Meisters eigene Theilnahme an der Ausführung. Alles übrige ist etwas kalt durch einen Schüler Rafael's ausgeführt, der wahrscheinlich bei Portraitbildern oft von dem Meister gebraucht worden, indem der Teppich auf dieselbe Weise wie in den Bildern des Fedra Inghirami und Friedrich Carondelet behandelt ist.

Noch gibt es verschiedene andere Cardinalbildnisse, welche dem Rafael zugeschrieben werden, die daher hier kurz zu erwähnen sind.

a) Im *Museum zu Neapel* befindet sich das Bild eines stehenden Cardinals, halbe Figur, welcher im Catalog (N. 265) *Cardinal Passerino* genannt wird. In der Rechten hält er ein beschriebenes Blatt Papier, die Linke lässt er herabhängen. Zur Seite rechts sieht man etwas Landschaft. Obgleich das Bild theilweis stark übermalt ist, so blieb doch der Kopf davon verschonter; er ist schwach modellirt und hart gemalt; die

Färbung ist sehr kalt und grau. Es scheint ein von einem Schüler Rafael's gemaltes Portrait.

b) Der Cardinal Polus, von Sebastiano del Piombo gemalt, kam aus dem Cabinet Crozat nach Petersburg in die *Gallerie der Ermitage*, wurde aber von *Nic. de Larmessin* als ein Portrait von Rafael in Kupfer gestochen.

c) Das Bildniss des Cardinals Alexander Farnese, Neffe Paul's III, *von Tizian* bewundrungswürdig gemalt, befindet sich im *Palast Corsini* in Rom; es wird aber öfters dem Rafael zugeschrieben und ist mit dieser Angabe von *H. Rossi* 1730 gestochen worden; nachmals aber berichtigte er den Irrthum.

d) In der *Gallerie Leuchtenberg* in München ist gleichfalls ein schönes Portrait eines Cardinals, welches dem Rafael zugeschrieben wird, und als ein solches in der 5. Lieferung des Galleriewerks lithographirt wurde. Mit grosser Wahrscheinlichkeit darf man es für ein Werk des ausgezeichneten Portraitmalers *Scipione Pulzone Gaetano* halten.

281. Rafael's Geliebte.

Auf Holz. Hoch 16″ br. 12″.

In *Blenheim*, dem Palast des Herzogs von Marlborough, ist ein weibliches Bildniss, welches im Catalog Dorothea, die Geliebte Rafael's, von ihm gemalt, genannt wird. Es ist ein Brustbild, rechts gewendet, in drei Viertheile gesehen; ein weisses Tuch bedeckt den hintern Theil des Kopfes, so dass das ganze Oval desselben und die dunkeln Haare sichtbar bleiben. Das pfirsichrothe Kleid umgibt ein carmoisinrother Mantel mit fleckigem Pelz besetzt; auf ihm ruht die linke Hand; die rechte stützt sich auf ein Körbchen mit Früchten. Durch ein Fenster rechts sieht man in eine felsige Landschaft mit einigen Häusern. Die nicht mehr in ihrer ersten Blüthe stehende Person hat einige, doch entfernte Ähnlichkeit mit dem Portrait in der Tribune von 1512, erreicht es aber bei weitem nicht, sowohl in der Schönheit der Form und des Ausdrucks, als in der der Malerei. Am ausgezeichnetsten behandelt ist der Kopf, obgleich ich mich nicht überzeugen kann, dass er von Rafael gemalt sei, besonders hat der Mund etwas Gemeines

und Unangenehmes, was bei dem grossen Meister niemals vorkommt. Die Kleidungsstücke sind sehr breit, die Hände mit langen Fingern nachlässig, in der Art des Sebastiano del Piombo behandelt; auch die Landschaft von einem dunkeln Ton erinnert an die venetianische Behandlungsweise.

Gest. von *Thomas Chambras* 1765 unter dem Titel „Raphael's Mistress". Auch ist das Bildniss unter dem Titel „La Vendengeuse" bekannt und erschien in der „Collection of prints engraved after the most Capital paintings in England by John Boydell 1796. gr. fol. — Nur das Brustbild von *P. Pejrolerj* mit der linken Hand und der Unterschrift: Ritiro ed onesti sono miei pregi. 4.

Letzterer Kupferstich dürfte indessen auch nach einem zweiten Exemplar des Bildes gefertigt sein, welches die nun verstorbene *Frau Cavallini-Brenzoni in Verona* besass, und eine halbe Figur zeigt. Hoch 28″ 5‴ br. 22″ 11‴, gestochen von *Jac. Bernardi* 1830 mit der Unterschrift: Raphaelis amicitia celeberrima La Fornarina, und einer Dedication an Benedetto Con. Valmarana, patrizio veneto. fol. — Bei meinem letzten Aufenthalt in Verona konnte ich über das Bild nichts in Erfahrung bringen, da es mit den andern der ehemaligen Besitzerin in mir unbekannte Hände gekommen ist; allein nach den Mittheilungen im Stuttgarter Kunstblatt vom 26. Jan. 1831 hielt man es im Palaste selbst für kein Originalbild Rafael's; nach dem Kupferstich zu urtheilen, hat das Gemälde Vieles von der venetianischen Behandlungsweise. Die älteste Nachricht über dieses Bild finden wir bei Franc. Scanelli di Forlì in seinem Microcosmo della pittura etc. Cesena 1657 p. 169: „Pure in Verona nello Studio del Cortoni vi è Quadro con mezza figura al naturale, che rappresenta Santa Dorotea, stimata dalla maggior parte di Rafaello, veramente di suprema bellezza, ed in ordine alla più delicata verità pare forsi all' altre del Maestro superiore; e per ciò furono alcuni indotti a credere, che sia stata dipinta da Paolo da Verona per gusto d'imitare opera particolare di Rafaello, ma sia come si voglia, vero è, che l'opera si conosce di così rara bellezza, che si può stimare al pari dell' altre, e forsi di vantaggio." Auch in der von Dom. Moreni 1828 herausgegebenen Reise des Grossherzogs Cosimus III im Jahr 1664 wird das Bild in der Gallerie in Verona folgendermassen erwähnt: La pittura però più riguardevole de tutte è la Dama di Raffaello di sua mano finita con tanta diligenza e così ben

conservata, che supera di gran lunga tutte le altre." Siehe: Il viaggio per l'alta Italia del Ser principe di Toscana, poi Granduca Cosimo III descritto da Filippo Pizzichi. — Bei Longhena p. 666 ist auch eine Abbildung des Portraits, aber nur von dem Kopf.

Hier ist noch eines andern Portraites zu gedenken, welches die Geliebte Rafael's darzustellen scheint. Ich sah es im Besitz des *Hrn. Noé aus Brüssel.* Die Gesichtsbildung, nur in einem Alter von etwa 30 Jahren, und auch der Kopfputz stimmen ganz mit dem Bildniss im Palast Barberini in Rom überein. Unsere, aber schon etwas verblühte Schöne sitzt, aus dem Bade gestiegen, nur mit einem leichten Gewand über den Schoos geworfen, dessen sie sich auch bedient, um sich den Rücken zu trocknen. Um den Hals und den linken Arm ist sie mit kostbaren Spangen geschmückt. Vor ihr links auf einem Tisch sieht man eine Räucherpfanne, eine Vase und einen runden Spiegel stehen. Rechts hat man durch ein Fenster die Aussicht in die Loggia des Hofraumes, wo eine Dienerin beschäftigt ist ein rothsammetes Kleid auszubreiten. Auf der Brüstung bei einem Blumentopfe sieht man eine Seekatze. Das Bild hat etwa 3 Fuss Höhe auf $2^1/_2{}'$ Breite und ist aus mehreren Tafeln zusammengesetzt, da es wegen seiner Blösse Anstoss gegeben hatte und man die Tafel zersägend, nur den Kopf erhalten wollte. Bin ich recht berichtet, so hat man der Dame seitdem aus derselben Ursache die untern Theile mit einem Gewande bedeckt. Der Liebhaber verliert nichts dabei, da die Beine nichts Anziehendes darboten. Überhaupt ist nur der Kopf vorzüglich gemalt, obgleich keinesweges schön. Das Bild soll in einem Inventarium der Hinterlassenschaft der Principessa Rossano in Rom vom Jahr 1682 p. 151 folgendermassen aufgezeichnet sein: „Un quadro grande di una Donna nuda in Tavola, con una mano alzata e con l'altra al petto, con un velo, che la copre dal mezzo in giù, di mano di Raffaelle d'Urbino, alto palmi quattro in circa." Nachmals sei das Bild in die Sammlung Lambruschini in Florenz gekommen.

282. Gio. Francesco Penni, il Fattore genannt.

Auf Leinwand. Halbe Figur.

Dieses interessante Portrait im *Palast des Prinzen von Oranien zu Brüssel* kommt aus der Sammlung Lucian Bonaparte's. Es zeigt einen Mann von etwa 30 Jahren, fast von vorn, etwas links gewendet, von einem sehr charakteri-

stischen Ausdruck der Verschlossenheit und des Eigendünkels. Ausser dem Schnurrbart hat er sich auch den Bart unter dem Kinne wachsen lassen, wie es auch heut zu Tage Mode ist. Den Kopf bedeckt ein schwarzes Barett. Die Rechte, in der er ein Schnupftuch hält, ruht auf einem Tisch bei Orangenblüthen. In der Linken zeigt er einen Brief mit der Aufschrift: Dom. Frāo Penni Florentiam. Ein Monogramm am Tisch, S in R verschlungen, scheint eine neuere Zuthat; indessen ist das Bild, besonders der Kopf in Rafael's Art behandelt, und wenn es nicht von diesem, sondern von Penni selbst sollte gemalt sein, so hat er sich hier als ein tüchtiger Schüler seines grossen Meisters bewährt.

Gest. von *Testa* für das Werk: Choix de Gravures à l'eau forte, d'après les peintures originales et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte. 112 gravures. Londres chez G. Blumer & Comp. fol.

283. Lorenzo Pucci (?).

Im *Hause de Rossi zu Bologna* ist ein ausgezeichnet schönes Portrait, halbe Figur, welches Lorenzo Pucci vorstellen soll, ehe er 1511 zum Cardinal von SS. Quattro ernannt wurde. Nach dem, was ich darüber erfahren, soll es sehr verwaschen und übermalt sein, aber unbezweifelt ein Werk Rafael's.

284. Portrait beim Herzog von Alba.

Nach einer Mittheilung von Hrn. Ludwig Zöllner aus Dresden befindet sich im Palast Alba zu *Madrid* das Portrait eines jungen Mannes in schwarzer Kleidung und weissem Hemd über die Brust, ohne Hände, welches unbezweifelt von Rafael's Hand und von grosser Schönheit sein soll.

285. Frauenbildniss aus der Gallerie von Modena.

In Volkmann's deutscher Übersetzung der Lebensbeschreibungen von d'Argensville, Leipzig 1767 S. 73, ist unter den Gemälden des Herzogs von Modena „ein schönes

Bildniss einer Frauensperson," mit dem Beisatz verzeichnet: „Ist aber nicht nach Dresden gekommen." Eine handschriftliche Note im Exemplar der Dresdner Bibliothek fügt hinzu: „Ein echter Raphael, aber da gelassen worden par iniquité."

286. Marc Antonio Raimondi.

Ein sehr schönes Brustbild in schwarzer Kleidung und Barett dieses ausgezeichneten Kupferstechers aus Bologna, welches dem Rafael zugeschrieben wird, besitzt Hr. Parade de L'Estang zu Aix und ist kürzlich von Leisnier in Kupfer gestochen worden. Da ich das Gemälde nie gesehn, enthalte ich mich allen Urtheils darüber. — Ein schön ausgeführtes, kleines Bildniss des Marc Antonio, das gleichfalls dem Rafael zugeschrieben wird, sah ich bei Hrn. Gius. Vallardi in Mailand. Es scheint von einem Schüler des Francia herzurühren.

287. Bildniss eines jungen Mannes.

Im Städel'schen Kunstinstitut zu *Frankfurt a. M.* befindet sich ein sehr verwaschenes Portrait eines jungen Mannes, beinahe von vorn gesehen, etwas links gewendet. Seinen Kopf bedeckt eine schwarze Mütze; von seiner linken Hand sieht man nur ein Stück. Den Hintergrund bildet eine lichte Landschaft. Die allgemeine Haltung und einzelne noch erhaltene Theile, wie namentlich der Finger mit dem Ring, deuten auf eine Jugendarbeit Rafael's.

Von den vielen Portraiten, welche dem Rafael zugeschrieben werden, will ich hier nur folgende zur Berichtigung angeben, da sie in den kunstgeschichtlichen Büchern öfters als echte Bilder sind beschrieben worden:

a) Rafael's Mutter im Museum zu Neapel. N. 208. Auf Holz. Halbe Figur in rother Kleidung. Dass Rafael seine rechte Mutter, die er als ein Knabe von acht Jahren verlor, nicht könne gemalt haben, versteht sich von selbst; und dass er seine Stiefmutter, die ihm so viel Verdruss verursachte,

sollte portraitirt haben, ist sehr unwahrscheinlich. Alle diese Einwendungen kommen indessen hier nicht in Betracht, da fragliches Portrait nicht das Geringste von Rafael's Art zeigt und höchstens ein Bild eines seiner unbedeutenden Schüler sein dürfte.

b) Portrait eines Cavaliers im Museum zu Neapel. N. 264. Auf Holz. Halbe Figur eines schwarz gekleideten, jungen Mannes mit kurzem Bart und einer Mütze auf dem Kopf. Seine Rechte stützt sich auf den Griff eines Schwertes. Der Grund ist von zwei Pilastern begrenzt. Das Portrait soll der Angabe nach den Cavaliere Tibaldeo vorstellen. Schon die Tracht mit den geschlitzten Ermeln weist dieses Bildniss in eine Zeit, welche um einige Jahrzehnte nach Rafael's Tod fällt. In der Behandlungsweise ist es übereinstimmend mit andern Portraiten von Francesco Rossi, Salviati genannt, die sich in der Florentiner Gallerie befinden. Das Ungegründete der Benennung der Person ergibt sich schon daraus, dass Antonio Tibaldeo im Jahr 1537 im Altar von 74 Jahren starb. Gestochen von *Guiglielmo Morghen.* fol.

c) Jacopo Sanazzaro in der Sammlung des *Cav. Carmine Lancellotti zu Neapel.* Es ist schade, dass dieses interessante und wirkliche Portrait des ausgezeichneten Schriftstellers sehr gelitten hat und ganz übermalt wurde. Er ist hier im Alter von etwa 50 Jahren dargestellt, aber sicher nicht von Rafael, sondern von einem alterthümlicheren Meister, obgleich das Bild mit dem Jahr 1516 bezeichnet ist. Auch schrieb schon unterm 27. April 1707 P. Sebastiano Resta an den Antiquar Magnavacca aus Bologna, der ehedem das Bild besessen: „Euer Poet Sanazzaro von Raffaelo, so viel Lob das Bild auch erhalten hat, findet keinen Käufer in Rom.“ Siehe Pungileoni p. 152. — Wohl aber könnte es dasselbe Bild sein, von dem, nach dem Bericht des Anonymen des Morelli, im Hause des Pietro Bembo zu Padua sich eine Copie von Sebastiano del Piombo befand. Siehe Morelli Notizia d'opere di disegno etc. p. 18. Gest. von *Aloysius Morghen* als Titelkupfer zum Leben des Sanazzaro von Monsig. Colangelo.

d) Cesare Borgia wird ein Portrait eines jungen Mannes, halbe Figur, im *Palast Borghese* zu Rom genannt und dem Rafael zugeschrieben. Beide Angaben sind unrichtig: die schwarze spanische Tracht beweist, dass es eine Person vorstelle, die nach dem Tode Rafael's lebte; nun starb aber bekanntlich Cesare Borgia schon im Jahr 1507. Auch die Behandlungsweise entspricht in keiner Weise der des Rafael.

e) Rafael's Apotheker. So wird ein Brustbild in der Bildergallerie des Palastes Christianenburg in *Copenhagen* genannt. Er ist von vorn gesehen, hat einen kurzen Bart, ein graues Barett und einen Rock von derselben Farbe. Das Portrait kommt aus der Sammlung des Cardinals Valenti in Rom. Auf der Rückseite steht in alterthümlicher Schrift: „Speciale, che serviva Rafaelle di Urbino. Rafaello di Urbino fecit." Im Kunstblatt vom 31. October 1825 gibt C. F. von Rumohr folgendes Urtheil darüber: „Ein herrlicher Kopf, der seit alter Zeit für Rafael's Arbeit gilt, wogegen Barett und Kragen, die erst um das Jahr 1530 Sitte geworden, sich auflehnen scheinen."

f) Portrait eines jungen Mannes. Auf Holz. H. 19″ br. 15″. LeBrun (Voyage dans le midi de la France, l'Italie et l'Espagne I p. 65) gibt die Abbildung eines Bildnisses, welches er dem Rafael zuschreibt und das aus dem Palast Ricardi zu Florenz kommen soll. Es stellt einen unbärtigen jungen Mann vor, angeblich Lorenzo de' Medici; er ist rechts gewendet und hat ein schwarzes Barett auf dem Kopf, sein schwarzes Kleid mit weiten Ermeln ist mit Pelz besetzt; unter dem rechten Arm trägt er ein Buch; der Grund ist grün. Das nicht correct gezeichnete, aber kräftig colorirte Bild scheint von einem Schüler Rafael's oder des Andrea del Sarto gemalt. Es befindet sich jetzt in der Gallerie zu Stratton, dem Landsitze des *Sir Thomas Baring.*

g) Portrait eines jungen Mannes. Brustbild mit einem Buch in der Hand. Auf Holz. H 1′ 9″ br. 1′ 3″. In der *Gallerie zu Braunschweig.* In deren Beschreibung, als sie noch zu Salzdahlum war, Braunschweig 1776 S. 4. N. 3, wird es als Rafael's eigenes Bildniss ausgegeben. Aber der Stich nach ihm von *C. Schröder* 1821 reicht schon hin, um mit Sicherheit schliessen zu können, dass obige Angabe irrig sei.

h) Portrait eines jungen Mannes. Du Bois de Saint Gelais (Description des tableaux du palais royal etc. Paris 1727) erwähnt in der *Gallerie Orléans* das Bildniss eines Jünglings, „welches man als das des Bindo Allonesi (Altoviti?) halte, welches Rafael malte, da er jung war. Von natürlicher Grösse, halbe Figur. Er hat ein dunkelgelbes Gewand an und hält vor sich ein Buch, dessen Rücken nach seiner Seite zu gekehrt ist. Der Grund des Bildes ist braun. Aus der Sammlung der Königin von Schweden." Das Bild ist verschollen; im Catalog der Gemälde aus der Gallerie Orléans, die 1798 in London

verkauft wurden, findet man es nicht aufgezeichnet. Ich zweifele daher an dessen Echtheit.

i) Bildniss einer alten Frau, in derselben Beschreibung der *Gallerie Orléans* verzeichnet. Auf Holz. H. 12″ br. 9″ 6‴. „Sie ist im Profil gesehen und hat eine einfache gelbe Kopfbedeckung (cornete), die jedoch die weissen Haare der Stirne sehen lässt. Ihre Bekleidung bedeckt etwas ihre linke Schulter; Hals und etwas der Brust sind bloss. Der Grund ist braun.“ Auch dieses Bild, welches nicht im Londner Catalog von 1798 erwähnt ist, scheint apokryphisch.

k) Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara. So betitelt Landon (Vie et oeuvres de Raphael N. 319) ein Portrait, welches das von Tizian gemalte Bildniss des Giorgione ist. Gest. von *van Dalen.*

l) Franz I, König von Frankreich, im Profil gesehen, von *Jacques de Bie* in einem grossen Medaillon gestochen und dem Rafael zugeschrieben, ist wohl dem schönen Gemälde von *Tizian* im Pariser Museum entnommen.

m) Ein Canonicus, fast von vorn gesehen, Brustbild; mit der Rechten, deren Daumen und kleiner Finger mit Ringen geziert sind, hält er sein dunkeles Oberkleid. Ein Barett bedeckt den Kopf. Eine Landschaft bildet den Hintergrund. Dieses Portrait, im Besitz des Hrn. *Giuseppe Bonaldi*, wurde als ein Bild Rafael's von *G. Rottini* im Verlag bei P. Filippini in Brescia lithographirt. Der Abbildung nach zu urtheilen, scheint mir die Echtheit des Bildes keinesweges gegründet.

n) Eine italienische Herzogin, halbe Figur. In dem Catalog der Gemälde *Jacob's II*, Königs von England, unter N. 833 verzeichnet. Da dieses Bildniss, so viel mir bekannt, nicht mehr vorhanden ist, dürfte es bei dem Brand in Whitehall im Jahr 1697 zu Grunde gegangen sein.

o) In der *Gallerie Borghese* befand sich eine kleine Landschaft in einem mit Corallen reichverzierten Rahmen, welche dem Rafael zugeschrieben wurde. Sie ist ein Studium von einem alten Niederländer, in der Art des Patenier gemalt. Ich sah das Bildchen in London in der Kunsthandlung der *Brüder Woodburn.*

Entwürfe zu Bildwerken.

1. Zeichnungen zu zwei Schüsseln.

Schon habe ich im ersten Theil S. 189 berichtet, dass Rafael die Gefälligkeit hatte, für Agostino Chigi zwei Zeichnungen zu machen, auf dass Cesare Rosetti aus Perugia zwei Schüsseln in Bronze nach denselben fertige. Weiter habe ich die Vermuthung geäussert, dass jene schöne Zeichnung zu einem Schüsselrand mit Neptun, Nymphen und Amorinen im *Dresdner Kunstcabinet* (Verz. N. 261) eine derselben sein dürfte. Ein Fragment zum Rand der andern Schüssel ist vielleicht die Zeichnung ähnlichen Inhalts in dem Nachlass *Lawrence* (Verz. N. 398.) Folgendes ist nun das von Carlo Fea in den Notizie intorno Raffaele Sanzio etc. Roma 1822 p. 81 mitgetheilte Document diesen Gegenstand betreffend:

Die 10 Novembris 1510.

Magister Cesarinus Francisci de Perusio Aurifex in Urbe, in regione Pontis, confessus fuit habuisse a Domino Augustino Chisio mercatore Senensi per manus Domini Angeli Guiducci ducatos vigintiquinque auri de Camera pro compositione et manifactura duorum tondorum de bronsio magnitudinis quatuor palmorum, vel circa cum pluribus floribus de mero relevo, secundum ordinem, et formam eidem dandam per Magistrum Raphaelem Joannis Santi de Urbino Pictorem: quos finire promisit infra sex menses proxime venturos, sine exceptione: et sic dictus Angelus promisit eidem solvere residuum juxta extimationem Peritorum in similibus, sine ulla exceptione: et pro dicto Domino Caesare se principaliter, et in solidum obligando etc. Actum Romae in banco de Chisiis etc.

Vielleicht dass Rafael auch dem Cesarino die Zeichnung zu dem Reliquienkästchen und Tabernakel machte, welches letzterer in Gemeinschaft mit Giulio Dante für den

Trauring der Maria, den man im Dom zu Perugia glaubt aufzubewahren, ums Jahr 1511 fertigte [1]).

2. Zeichnungen zu einer Medaille.

Im ersten Theil S. 233 ist bereits berichtet worden, dass Rafael seinem Freunde, dem Grafen Baldassare Castiglione Zeichnungen zu einer Medaille gemacht, welche dieser nach der Sitte damaliger Zeit an seinem Hute trug; hier nun noch einige nähere Nachrichten darüber: die Abbildung der Medaille befindet sich im: Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium etc. Venetiis 1761. I p. 193. Tav. XXXXIII. fig. IV. Auf der einen Seite sieht man das Bildniss des Grafen mit der Umschrift: BALTHASAR CASTILION. CR. F. (des Christophoro Sohn). Auf der Rückseite: Phöbus aus seinem Sonnenwagen zur Erde steigend, einen langen Zepter in der Rechten haltend und die Linke zu einer der Horen ausgestreckt, welche das Pferd rechts bändigt. Links sieht man eine andere Hore in gleichem Geschäft. Umschrift: TENEBRARVM ET LVCIS. — Der andere Entwurf Rafael's, zu der Medaille von Marc Antonio gestochen, ist beschrieben im Peintre Graveur von Adam Bartsch XIV N. 293 unter dem Namen: Das Erwachen der Aurora. Sie erhebt sich aus dem Schoose der Thetis in einer Biga, deren Pferde von den Horen geleitet werden. In einem Oval. Hoch 6″ 3‴ br. 4″ 11‴.

3. Die Statuen der Propheten Jonas und Elias.

Zwei Gruppen in Marmor, über Lebensgrösse.

Nur weniges habe ich in Bezug auf diese Statuen dem beizufügen, was ich schon im ersten Theil S. 249 mitgetheilt. Pirro Ligorio, ein Zeitgenosse Rafael's, berichtet, dass die schöne Statue des Jonas aus einem Marmorblock gearbeitet worden, welcher dem Tempel des Castor und

1) Siehe Baldassare Orsini Vita di Pietro Perugino. Perugia 1804 p. 300.

Pollux auf dem Forum Romanum angehörte. Siehe MS. der Vaticanischen Bibliothek N. 3374 p. 244, wo die betreffende Stelle lautet wie folgt: „Nelle rovine del Periptero o Tempio di Giove Statore sono state trovate alcune memorie d'alcuni fatti d'alcuni soldati come sono qui sotto copiati, le quali questo Lorenzo scultore per farne opera ed in uno de' pezzi della cornice ne scolpì l'imagine di Jona che è ora nella Cappella di Lorenzo Chisi nella Chiesa del popolo, ed un altro pezzo fu fatta la base che ha sotto il cavallo di bronzo con la statua dell' Imperator Marco Aurelio ch' ora è nella nuova piazza Capitolina." — Mitgetheilt von Pungileoni p. 222. — Gio. Martinelli (Le cose meravigliose della Città di Roma etc. Roma 1589. 8.) berichtet, dass Rafael in seinem Hause und mit seiner Hülfe den Lorenzetto die Statuen des Jonas und des Elias habe fertigen lassen. Diese Statuen dürften ums Jahr 1554, als man theilweise zur Vollendung der Capelle schritt, in zwei der Nischen aufgestellt worden sein, denen später Bernini, dem die Ausführung des Grabmals des Agostino übertragen wurde, noch die Statuen des Daniel und Elisa für die beiden andern Nischen hinzufügte.

Der Entwurf zu, oder eine Zeichnung nach der Statue des Propheten Jonas befindet sich in der Sammlung des *Königs von England*. Verz. N. 287. Pungileoni erwähnt p. 223 noch zwei andere Zeichnungen, ehedem im Besitz des *Marchese Antaldo Antaldi* aus Urbino, die ich aber unter denen in England nicht gesehen habe.

Ein Kupferstich nach dem Jonas von *Nic. Dorigny* befindet sich in der Raccolta di Statue antiche etc. di Paolo Ales. Maffei. Roma 1704. Tav. 145, allein er gibt keinen Begriff von der Schönheit des Originals. Es wäre zu wünschen, dass eine gute Form für Gypsabgüsse von demselben gefertigt würde.

4. Der todte Knabe auf dem Delphin.

Gruppe in Marmor, Lebensgrösse.

Nach der im ersten Theil S. 250 mitgetheilten Stelle eines Briefes vom Grafen Castiglione ist es keinem Zweifel unterworfen, dass sich Rafael in der Arbeit in Marmor ver-

suchte und einen Knaben in diesem Stein ausgeführt hat. Cavaceppi (Raccolta d'antiche Statue. Roma 1768. I Tav. 44) gibt nun die Abbildung eines verwundeten, todten Knaben, welcher auf dem Rücken eines Delphin liegend, von diesem durch die Fluthen getragen wird, und fügt dem Kupferstich folgende Notiz bei: Delfino che riconduce al lido il fanciullo da lui involontariamente uciso con una delle sue spine nel condurlo a solazzo per mare. Opera di Raffaello eseguita da Lorenzetto e presentemente posseduta da Sua Ecc. il Sig. Bali de Breteuil, Ambasc. della sacra religione Gerosolimitana presso la Santa Sede. — Ein Abguss dieser Gruppe befindet sich unter den Mengs'schen Gypsen in *Dresden* (N. 82), der uns überzeugen kann, dass dieser Knabe wirklich derjenige sein dürfte, welchen der Brief des Grafen erwähnt. Nach der Angabe im Inventarium der Gypse, welche von den Mengs'schen Erben für Dresden erstanden wurden, ist diese Gruppe verzeichnet: „Putto morto di S. A. R. di Parma." — Dieser Notiz folgend, müsste dieselbe sich nun in Neapel befinden, woselbst ich sie aber nirgends habe entdecken können. Unbegründet erscheint die Angabe, dass sich das Werk nun im Museum in Turin befinde, da es die Cataloge nicht erwähnen. Zu den Bemerkungen, welche ich schon über diesen Gegenstand zu machen veranlasst worden, füge ich noch folgende hinzu: Dass sich Rafael an diesem Marmor zuerst in der Bildhauerei versuchte, wird aus dem Umstand wahrscheinlich, dass bei dieser Figur nicht alle Theile vollendet sind, wie u. a. die Extremitäten; auch hat er sich hie und da verhauen, wie an der sonst sehr naturgetreu und kindlich gehaltenen Brust, deren rechte Seite ihrer Lage nach etwas zu schmal ausgefallen ist. Ob indessen der sehr stark gewundene Delphin den Angaben Rafael's entsprechend ausgeführt worden, ist fast zu bezweifeln; wahrscheinlich überliess er dem Lorenzetto diesen untergeordneten Theil, der ihn dann nach seiner Phantasie, nicht aber mit dem Sinn für Schönheit des grossen Meisters behandelte. Noch ein anderer Umstand scheint diese Ansicht zu bestärken; nämlich der Delphin ist in allen Theilen gleichmässig ausge-

führt, während an dem Knaben, wie schon bemerkt, namentlich die Extremitäten sehr vernachlässigt sind: Lorenzetto getraute sich wahrscheinlich nicht Hand an diejenigen Theile zu legen, welche von Rafael gearbeitet waren.

5. Zeichnung zu einer Räucherbüchse.

Drei Caryatiden, von denen man nur zwei auf der Zeichnung sieht, halten eine runde Büchse, welche unter dem Rand mit Salamandern, auf dem Deckel mit Lilien verziert ist. Da der Salamander ein von Franz I angenommenes Sinnbild ist, so wird die Angabe glaubwürdig, dass Rafael diese schöne Zeichnung gemacht, auf dass nach ihr ein Gefäss zum Geschenk für den König von Frankreich gefertigt würde.

Den schönen Entwurf Rafael's kennen wir nur noch durch die alten Kupferstiche von *Marc Antonio*, *Marco da Ravenna* und zwei Copien nach dem erstern. Bartsch XIV N. 489 und 490. Die beiden Figuren der Caryatiden wurden auch von *Enea Vico* für einen Leuchter benutzt. B. XV p. 367 N. 491.

Noch werden dem Rafael mancherlei andere Entwürfe zu Bildhauerarbeiten zugeschrieben und sind selbst zum Theil als solche in Kupfer gestochen worden, obgleich es erweislich ist, dass die Erfindungen andern Meistern angehören. Zur Berichtigung hier noch folgende Angaben.

a) Die in Holz geschnitzten Chorstühle in der *Kirche S. Pietro maggiore in Perugia* sollen, wie alle Wegweiser von Perugia sowohl, als auch Montfaucon in seinem Diarium Italicum p. 380 angeben, nach Zeichnungen Rafael's von Meister *Stefano da Bergamo* ausgeführt sein. Allerdings haben nun die Ornamente und die kleinen dabei angebrachten Figuren in relief öfters Ähnlichkeit mit solchen in den Loggien des Vatican, allein da nach der im Architrav angebrachten Inschrift die Chorstühle erst im Jahr 1535 durch *Magister Stephanus de Bergamo* nebst seinen Gehülfen *Mastro Niccola da Cagli*, *Mastro Battista da Bologna*, *Mastro Grisello*, *Mastro Tommaso*, *Mastro Niccolò* und *Mastro Antonio Fiorentini* gefertigt wurden, so ist leicht erweislich, dass Rafael in keiner Weise Antheil an die-

sem Werk hatte, sondern dass vielmehr Magister Stephanus, ein Nachahmer Rafael's, der Erfinder und die andern mit ihm die Ausführer desselben sind. Der grösste Theil der Verzierungen dieser Chorstühle wurde 1789 von *Raimondo Faucci* in 20 Blättern kl. fol. in Kupfer gestochen.

b) Die in Holz geschnitzten Chorstühle im *Dom zu Città di Castello* werden von Filippo Titi in seinem Ammaestramento etc. Aggiunta la descritione del Duomo di Città di Castello, Roma 1686 p. 447, und auch noch bei Longhena p. 137 als theilweis nach Zeichnungen Rafael's ausgeführt angegeben. Giacomo Mancini im Giornale Arcadico 1826 gibt dagegen an, dass sie nach Zeichnungen von *Rafaele del Colle* und *Francesco da Castello* seien geschnitzt worden, ohne jedoch andere Beweise dafür beizubringen, als dass diese schon F. Titi neben Rafael von Urbino genannt, und er die Art des letztern nicht darin erkennen könne. In der That haben sie auch nicht das Geringste von dieses Meisters Art, und wurden, wie die darin angebrachten Jahrszahlen beweisen, erst in den Jahren 1533 und 1540 ausgeführt.

c) In demselben Buch von Filippo Titi werden als Jugendwerke Rafael's auch noch vier Basreliefs mit Propheten beschrieben, welche sich ehedem in den vier Ecken unter der Kuppel des Doms von Citta di Castello befanden. Die Kirche ist jetzt erneut und jene Bildhauerarbeiten nicht mehr vorhanden; aber da er keine historischen Belege dafür angibt, und nach dem Zeugniss seiner geringen Kunstkenntnisse, welche er im Urtheil bei den Chorstühlen abgelegt, dürfen wir auch diese Angabe als ungegründet betrachten.

d) „Deux Candelabres, composés par Raphael d'Urbin et Michel Ange Buonarotti, d'après le concourt ouvert entre eux par les Papes Jules II et Leon X, environ l'an 1518.“ Unter diesem höchst sonderbaren Titel erschienen bei Joubert, Paris 1803, zwei reichverzierte Candelaber, welche von Prieur 1778 in Rom gezeichnet, auf 4 Folioblätter von *Ch. Normand* radirt und von *J. B. Lucien* 1802 in Punctirmanier vollendet wurden. Diese Candelaber befinden sich noch in der Peterskirche und sind ein Geschenk des Cardinals Alexander Farnese, welcher sie im Jahr 1531 nach Zeichnungen von *Michel Angelo* durch *Antonio Gentili* in vergoldetem Silber ausführen liess. Sie wiegen 210 Pfund mit einem dazu gehörigen, auf ähnliche Art verzierten Crucifix, und kosteten 13,000 Scudi. Siehe Torrigio Sac. Grotte Vatic.

Architektonische Plane.

1. Plan zur Peterskirche.

Aus dem schon im ersten Theil S. 239 und 536 mitgetheilten Bestallungsbrief ist zu ersehen, dass Rafael am 1. August 1514 zum Baumeister der Peterskirche ernannt worden, nachdem er zuvor eine Darlegung, oder einen Kostenüberschlag seines Planes mitgetheilt und ein Modell in Holz übergeben hatte. Er war daher schon seit dem Tod des Bramante zum Architekten des Petersbaues auserkoren und erhielt auch die Besoldung als solcher seit dem 1. April 1514. Dieses erhellt aus den durch den Papst Alexander VII veranstalteten Auszügen aus den Büchern der Bauverwaltung, welches Manuscript, H. II. 22 bezeichnet, sich in der Bibliothek Chigi befindet. Darin heisst es nach der Mittheilung von Carlo Fea Notizie etc. p. 9 und Pungileoni p. 163:

Maestro Rafael d'Urbino deve havere ducati 1500 per sua provisione d'anni cinque, cominciati a dì 1 Aprile 1514, e finiti a dì 1 Aprile 1519, a ducati 300 l'anno, come appare nel conto di M. Simone Ricasoli = D. 1500

. . . deve havere ducati 300 d'oro per sua provisione d'un anno a ragione di ducati 300 l'anno finito primo aprile 1520 = D. 300.

Gegenüberstehend liest man:

1519 Maestro Rafael da Urbino architetto deve dare duc. 1500, pagatili da Simone de Ricasoli e Bernardo Bini da Fior. depositarj per sua provisione d'anni cinque cominciati a dì primo aprile 1514 = D. 1500.

A dì 10 Maggio 1520 a M. Rafael duc. 300 per sua provisione di un anno finito primo aprile 1520 pagatili da M. Simone Ricasoli. = Sc. 300.

Leider ist weder das Modell, welches Rafael nach seiner Angabe hatte machen lassen, noch einer seiner Entwürfe, noch ein Kupferstich nach ihnen vorhanden. Nur den Grundriss theilt uns Serlio in dem dritten Buch sei-

nes Werkes [1]) mit, indem er sagt: „Bramante fing zu seiner Zeit den herrlichen Bau von S. Peter an, aber vom Tod unterbrochen, hinterliess er ihn unvollendet, auch das Modell war noch in einigen Theilen nicht ausgeführt; es bemühten sich daher verschiedene Talente um diese Sache und unter andern auch Rafael von Urbino, Maler und zugleich sehr verständig in der Architektur. Den Angaben des Bramante folgend, verfertigte er beifolgende Zeichnung.“ Nämlich den Grundriss, welchen auch Bonanni [2]) Tab. 10, aber irriger Weise als den des Bramante mittheilt.

Noch gibt es im Heft architektonischer Zeichnungen von *Giuliano da San Gallo* in der Barberinischen Bibliothek einen Plan, der von obigem schon früher im ersten Theil S. 240 ausführlich beschriebenen nur wenig abweicht und so sehr des Rafael Eigenthümlichkeiten zeigt, dass er mit einiger Wahrscheinlichkeit als ein erster Entwurf von der Erfindung des letztern darf angesehen werden. Der Grundriss bildet ein ganz ähnliches lateinisches Kreuz mit sieben Schiffen des Langhauses; das mittlere ist weit, die drei schmalen auf jeder Seite haben jedes eine Ausgangsthüre nach der Vorhalle. Den Chor umschliesst eine Mauer im Halbkreis, einen verschlossenen Gang zwischen der äussern Umfassungsmauer lassend, während die Halbkreise der Seitenarme beinahe dieselbe Anordnung wie im Plan bei Serlio darbieten: auch hier steht immer eine Säule an jeder Ecke der Pilaster, welche bei jedem Halbkreis drei Zwischenräume bilden, so dass jeder derselben vier Säulen ins Quadrat gestellt enthält. Die Vorhalle ruht statt auf 36 nur auf 30 Säulen, indem allein die an den äussersten Enden gekuppelt sind. Die Pfeiler längs der Kirche verstärken gekuppelte Pilaster mit Nischen zwischen ihnen. Im Ganzen ist der Plan weniger frei und grossartig gehalten, als der bekannte.

1) Tutte l'opere d'Architettura di Sebastiano Serlio, raccolte del Scamozzi. Venezia 1584 Cart. 65. — oder in einer früheren Ausgabe von 1545 Cart. XXXVII.

2) Numismata summorum pontificum templi vaticani fabricam indicantia etc. a parte Philippo Bonanni. Romae 1696.

Wie sehr der Plan des Bramante von dem des Rafael abweicht, ist aus einer Medaille ersichtlich, welche *Caradosso* im Jahr 1506 fertigte; sie zeigt auf der einen Seite das Bildniss des Papstes Julius II, auf der Rückseite die Ansicht der Façade von S. Peter nach dem projectirten Plan und der Umschrift: TEMPLI. PETRI. INSTAVRATIO. VATICANVS. M. Der Grundriss der Kirche scheint ein griechisches Kreuz mit einer grossen Kuppel zu sein. Die Façade zeigt zwei Thürme auf den Seiten und eine Art Vorhalle mit einer kleinen Kuppel. Dieselbe Darstellung der Façade wurde, wahrscheinlich bei dem Antritt der Regierung Leo's X nochmals auf einer Medaille mit dessen Bildniss geprägt. Sie hat zur Umschrift: LEO. DECIMVS. PONT. MAX. — ROMA. Zwischen den letzten Worten liegt ein Löwe. Auch *Agostino Veneziano* hat sie im Jahr 1517 gestochen mit der Umschrift: TEMPLI PETRI. INSTAVRACIO. MCCCCCVI. — VATICANVS. M. Siehe Bartsch Peintre Graveur XIV N. 534.

Dass Giuliano da San Gallo schon seit dem 1. Januar 1514, also noch bei Lebzeiten des Bramante beim Petersbau angestellt war und bis zum Jahr 1518 diese Stelle bekleidete, ergibt sich durch die Mittheilungen von Carlo Fea und Pungileoni aus dem Auszug der Rechnungsbücher der Bauverwaltung, wo es heisst:

Maestro Giuliano da San Gallo deve havere duc. 450 per la provisione di mesi 18 cominciati a dì 1 Gennaro 1514, e finita a dì 1 Luglio 1515, a duc. 25 il mese; come appare dal conto di M. Simone Ricasoli e Bernardo Bini depositarj = Duc. 450.

Im Jahr 1518 kommt eine Zahlung desselben Gehalts nochmals vor.

Aus denselben Auszügen ergibt sich, dass Fra Giocondo seit dem 1. Februar 1514 bis zum 27. März 1518 bei dem Bau angestellt war:

1514. 1. Agosto Frate Jocondo Architettore della fabrica di S. Pietro ha avuto Duc. 150 a buon conto del salario, che N. S. gli dona.

Anno 1518. 27 Marzo. Frate Jocondo Architettore etc. deve havere duc. cinquecento d'oro per tanti si fa cre-

ditore a buon conto della provisione a ragione di ducati 300 l'anno a M. Simone Ricasoli e Bernardo Bini da Fior. depositarj: sono per la provisione di mesi venti da finire = Duc. 500.

Seit dem 22. Januar 1517 erscheint Antonio da San Gallo, der bis dahin nur als Zimmermann (falegname), der die Gerüste machte, erwähnt ist, nun auch als Unterarchitekt mit einem monatlichen Gehalt von zwölf und einem halben Ducaten. Seit dem 1. Mai 1518 mit dem von 25 Ducaten bis zu seinem Tod zu Ende September 1546:

Alla Rev. Fabrica a dì 24 Settembre 1546 sc. 25 moneta pagati per mandato a Maestro Antonio da S. Gallo per sua provisione di Settembre.

A dì 13 Ottobre 1546 sc. 203 bo. m. a gli heredi di Maestro Antonio da San Gallo per resto di rubbia 159 di calce.

Aus diesen zuverlässigen Notizen geht klar hervor, in welchem Verhältniss Rafael zu den andern Architekten der Peterskirche gestanden, so dass es unnöthig scheint, frühere, irrige Aussagen weiter zu beleuchten. Im ersten Theil S. 241 hatten wir schon Gelegenheit zu ersehen, wie sehr Rafael verhindert wurde den Bau der Kirche vorwärts zu bringen, indem er erst viele Zeit verlor, um die Fundamente der Kuppelpfeiler zu verstärken, dann aber die Gelder für den Bau immer spärlicher zuflossen, da sie durch Leo's X verschwenderische Prachtliebe und seinen ungerechten Krieg gegen den Herzog von Urbino vergeudet wurden.

Nach Rafael's Tod folgte ihm *Baldassare Peruzzi* am 1. August 1520 in der Baumeisterstelle und bezog bis zu seinem im Jahr 1536 erfolgten Tod nur die Hälfte des Gehaltes wie Rafael, nämlich 150 Ducaten jährlich [1]). Auch wurde ein weit beschränkterer Plan angenommen, der im Grundriss ein griechisches Kreuz mit einer Kuppel bildet. *Seb. Serlio* gibt Cart. 65 eine Abbildung des Planes. Da hier nicht die Absicht sein kann, eine Geschichte des Baues der Peterskirche zu geben, so enthalte ich mich aller wei-

1) Siehe Fea Notizie etc. p. 18.

tern Angaben hierüber und verweise auf den gründlichen Bericht von Ernst Platner in der Beschreibung der Stadt Rom.

2. Plan zur Capelle Chigi
in der Kirche S. Maria del Popolo in Rom.

Bereits im ersten Theil S. 189 sind die Gründe angegeben, weswegen ich glaube, dass Rafael den Plan zu dieser Capelle für seinen reichen Gönner Agostino Chigi schon unter der Regierung des Papstes Julius II fertigte. Ihre Form ist ein viereckter Raum mit abgeflachten Ecken, über welchem sich eine kleine Kuppel erhebt, durch deren Laterne das Licht einfällt. In jeder die Ecken füllenden Fläche befindet sich immer eine Nische zwischen zwei Pilastersäulen; diese reichen bis unter das Gesimms; ihre Capitäle von weissem Marmor zieren immer ein Adler zwischen Laubwerk von der schönsten Anordnung und Ausführung; obgleich sie antiken Vorbildern nachgeahmt sind, verrathen sie dennoch sogleich des Meisters hohen Schönheitssinn und dessen Eigenthümlichkeit.

Die Gründe, welche mich bestimmten anzunehmen, dass es wohl Rafael's Plan war, in der Kuppel ausser der Schöpfung der Gestirne, auch noch die andern Schöpfungstage bis zum Sündenfall darzustellen, beruhen auf der Thatsache, dass sie später 1554 wirklich von Francesco Salviati auf diese Weise in Fresco ausgeschmückt wurde. Ähnliche Gründe bestimmten mich anzunehmen, dass Rafael in den drei Wandflächen die Erfüllung der prophetischen Verheissungen, durch Geburt, Tod und Auferstehung Christi darstellen wollte; indessen Sebastiano del Piombo, der die Wandgemälde nachmals in Öl zu malen den Auftrag hatte, führte die Geburt der Maria aus, und begann weiter die Heimsuchung, wahrscheinlich um mit der Geburt Christi zu schliessen. Er vollendete jedoch niemals diese Arbeit. Was über die beiden Marmorgruppen der Propheten nachträglich zu sagen war, findet sich in vorhergehendem Abschnitt über die Bildwerke Rafael's, daher hier nur darauf verwiesen wird.

Dass die Mosaiken der neun Felder in der Kuppel nach den Cartons Rafael's im Jahr 1516 ausgeführt wurden, bezeugt noch diese Jahrszahl, welche sich an der Fackel des kleinen Genius bei der Venus befindet. Fioravante Martinello (Roma ricercata nel suo sito p. 125) berichtet darüber: „Il mosaico è condotto a fine nel 1516 da *Aloisio de Pace* Veneziano, che ardì lasciare il suo nome abbreviato intorno ad una face che porta Amore.“ Trotz aller angewendeten Mühe habe ich aber kein Monogramm entdecken können; vielleicht wurde es bei einer Herstellung verloren. Nach Melchiorri's Guida di Roma 1834 p. 277 war es *Marcello Provenzale*, der die Mosaiken ausführte; er gibt aber seine Quelle nicht an, irrt auch, indem er sagt, die Cartons dazu habe Cecchino Salviati gemacht, daher ich hier einen Irrthum vermuthe.

Am 18. August 1519 machte Agostino Chigi im Vorgefühl seiner baldigen Auflösung sein Testament und ordnete rücksichtlich seiner Grabcapelle folgendes an: „Item voluit pro capella sita in ecclesia monasterii sanctae Mariae de populo de Urbe sub invocatione sanctae Mariae de Loreto per ipsum testatorem incoepta, perficiatur juxta ordinationem per ipsum testatorem alias factam, de qua ordinatione Mgr. Raphael de Urbino, et Mgr. Antonius de Sancto Marino sunt bene informati.“ [1]) Allein Rafael sollte noch um einige Tage früher als Agostino Chigi von dieser Erde scheiden, so dass beide die Vollendung der Capelle nicht erlebten. Ich habe schon angegeben, dass nun *Sebastiano del Piombo* durch die Erben den Auftrag erhielt, die Wandgemälde auszuführen; allein da er die Arbeit sehr verzögerte, führte er nur auf die mittlere Hauptwand die Geburt der Maria in Öl aus und liess ein zweites Bild mit der Heimsuchung [2]) unvollendet. Letztere wurde aber, als

1) Siehe Carlo Fea. Notizie etc. p. 7.

2) Vasari in seinem Bericht über diese Gemälde spricht sehr verwirrt, so dass man glauben könnte, die Heimsuchung sei in S. Maria della Pace ausgeführt worden. Weiter unten sagt er zwar selbst, dass Sebastiano in letzterer Kirche nur den Bewurf habe auftragen lassen, ohne das Geringste zu malen, und nach zehnjährigem Bedenken sei er darüber gestorben.

durch *Bernini* dem Agostino und Sigismondo Chigi marmorne Mausoleen an den Nebenwänden errichtet wurden, ausgesägt; die Bruchstücke davon befinden sich jetzt in der reichen Sammlung des Cardinals Fesch zu Rom. Da nun Bastiano die Malereien der Capelle unvollendet gelassen, erhielt im Jahr 1554 *Francesco Salviati* den Auftrag, die acht Felder zwischen den Fenstern der Kuppel mit der Schöpfungsgeschichte bis zum Sündenfall und die runden Felder über den Nischen auszumalen, was er in kurzer Zeit vollbrachte.

Die Mosaiken in der Kuppel enthalten in einem Rund die Darstellung von Gott dem Schöpfer und acht Felder, von denen das erste einen Engel, der auf die Himmelskugel deutet, vorstellt, die andern die Sonne (Apollo), den Mond (Diana) und fünf Planeten: Saturn, Jupiter, Mars, Venus und Mercur, immer halbe Figuren von einem Engel begleitet, auf Goldgrund; auch die Gewänder sind mit Gold gehöht und mochten in ihrem neuen Glanz eine gute Wirkung machen. Für ihre etwas grobe Arbeit stehen sie indessen dem Auge zu nahe, sind auch unvortheilhaft beleuchtet und haben jetzt viel von ihrer ursprünglichen Pracht verloren.

Von der Figur Gottes des Schöpfers und von der eines Engels haben sich zwei sehr kräftig in Rothstein gezeichnete Entwürfe erhalten. Sie befinden sich beide im Nachlass Lawrence in London. Siehe Verzeichniss der Zeichnungen N. 331 und 332.

Kupferstiche nach den neun Mosaiken.

Nicolas Dorigny 1695. 9 Blätter in kl. fol. mit einer Dedication: Ludov. Duci Burgundiae. — *Hieronymus Boellmann* mit einer Dedication: Theophilo Volcamer. 9 Blätter in 4. Gegenseite. — Ludw. Gruner. — Landon N. 166 — 170.

Von der Capelle selbst hat *Francesco Aquila* zwei Durchschnitte in zwei Folioblättern radirt. Man findet sie öfters einzeln, wahrscheinlich aber gehören sie irgend einem grössern Werke an.

3. Façade für die Kirche S. Lorenzo in Florenz.

Dass auf Befehl Leo's X Rafael im Winter von 1515 auf 1516 nach Florenz gereist, um sich mit ihm wegen der fehlenden Façade für die von seinen Voreltern erbaute Kirche S. Lorenzo zu berathen, wurde schon im ersten Theil S. 280 berichtet; so auch dass er deswegen mit Michel Angelo, Giuliano da San Gallo, Baccio d'Agnolo und Andrea und Jacopo Sansovino concurrirte, und wie ersterer es dahin brachte, dass ihm die Ausführung allein überlassen blieb. Über diese Angelegenheiten und die Ursachen, weswegen der Bau der Façade nicht zu Stande kam, scheint Ascanio Condivi im Leben des Michel Angelo §. XXXIX am genauesten zu berichten, daher ich ihm auch hierin gefolgt. Vasari dagegen findet die Ursache allein in Michel Angelo's Eigensinn, sich mit keinem andern Künstler in dieser Sache einlassen zu wollen. Dasselbe sagt auch Baccio Bandinelli in seinem Brief vom 7. December 1547 an den Herzog von Toscana, welcher in den Lettere pittoriche I N. XXVII p. 71 abgedruckt ist. Darin heisst es: „Ich erinnere mich, dass, als ich bei Papst Leo war, schickte S. Heiligkeit in Florenz nach Rafael von Urbino und nach dem Bonarroto und besprach sich über die Façade von S. Lorenzo und beschloss, dass dieser Modelle mache zu den Statuen und den Basreliefs, so gross wie sie in Marmor auszuführen wären, um sie dann von mehreren jungen Künstlern unter seiner Aufsicht fertigen zu lassen. Und nun wisse Ew. Excellenz, dass die Ursache, weswegen er von diesen Statuen nie etwas in Marmor ausführte, nur die war, dass er niemals Hülfe von irgend Jemand wollte, um keine Meister zu bilden, und auch dass Euer Haus nicht dadurch Ruhm erlange; auch sagte mir Papst Clemens seligen Andenkens, dass er nie von ihm erlangen konnte jene grossen Modelle zu machen." Es ist hier nicht zu übersehen, dass Baccio Bandinelli ein leidenschaftlicher Gegner des Michel Angelo war und selbst beschuldigt wird in den Florentiner Unruhen den herrlichen Carton desselben zerstört zu haben.

Des *Michel Angelo* Plan für die Façade wird noch in dem Hause seiner Familie in Florenz aufbewahrt. Er zeigt folgende Dispositionen: Vor dem Hauptschiff ist eine offene Vorhalle von vier Säulen auf hohen Postamenten getragen. Über dem Gebälke, welches auf ihnen ruht, wird der höhere Giebel von vier kleinen Säulen unterstützt. Zu den Seiten ist zunächst immer eine Thüre, welche zu den Seitenschiffen führt; über ihnen sind Basreliefs angebracht. Den Schluss zu beiden Seiten bilden zwei Stockwerke mit aufeinanderstehenden Säulen. Auf dem grossen durchlaufenden Gesimms stehen einige Statuen. Es ist ein grossartiger, aber nicht organisch zusammenhängender Plan.

Wie der Plan war, welchen *Rafael* zu dieser Façade entwarf, ist jetzt nicht mit Sicherheit zu ermitteln; indessen hat man deren schon drei verschiedene dafür ausgegeben: Graf Algarotti (Opere VI p. 219 Ed. von Livorno) sagt, dass der Baron von Stosch in Florenz eine Zeichnung Rafael's zu der Façade von S. Lorenzo besessen und er ihm eine Copie davon zugesendet habe. Wohin diese Zeichnung und die Copie nach ihr gekommen, habe ich nicht in Erfahrung bringen können; indessen gibt A. F. Gori in seinen Noten zu Condivi's Leben des Michel Angelo p. 132 an, dass die Zeichnung im Besitz des Barons von Stosch dem Modell nicht unähnlich sei, welches in der *Laurenziana* zu Florenz aufbewahrt und bald dem Rafael, bald dem Michel Angelo zugeschrieben wird. Dieses Modell ist aber beider grossen Künstler unwürdig; denn es ist kleinlich und unangenehm in der allgemeinen Disposition, ohne Zusammenhang und unschön in den einzelnen Theilen und bei aller Überladung von magerer Wirkung. Von Rafael's Eigenthümlichkeit ist darin nicht die geringste Spur. Indessen ist es ein Modell aus jener Zeit, und wohl eins derjenigen, welche um den Preis concurrirten.

Mit mehr Wahrscheinlichkeit wird ein Federentwurf Rafael's für eine Kirchenfaçade mit drei grossen gewölbten Hallen und zwei Thürmen zu den Seiten für die gehalten, welche er für S. Lorenzo fertigte. Die Zeichnung kam aus der Sammlung Crozat in die des *Erzher-*

zogs Karl in Wien (Siehe Verz. N. 246). Graf von Caylus hat sie radirt. Um Irrungen vorzubeugen, ist hier anzugeben, dass diejenige Kirchenfaçade, welche Comolli in der Raccolta Corsiana vol. III gesehen, dieselbe ist, und er wahrscheinlich aus Versehen den Namen des Stechers nur Le Comte nennt.

Da schon im ersten Theil S. 280 die Disposition dieses Plans näher besprochen worden, so ist hier nur darauf zu verweisen; ich erlaube mir aber noch folgende Bemerkungen: Die Zusammenstellung der einzelnen Theile zeigt einestheils unverkennbar das Studium der antik-römischen, anderntheils den Einfluss der toscanischen Architektur. Die Disposition mit zwei Thürmen zu den Seiten ist dagegen der Bauart des Mittelalters entlehnt, wie sie besonders in Deutschland und Frankreich vorkommt, selten in Italien, da hier die Kirchen jener Zeit meist nur einen, oft nebenanstehenden Glockenthurm haben. Allein schon Bramante in seinem Plan für die Peterskirche benutzte die imponirende Hauptform mit zwei nebenstehenden Thürmen, und Rafael folgte ihm hier nach. Auch die Endigung der Thürme in eine Pyramide, von vier kleinern umgeben, ähnelt der germanischen Bauart des 13. Jahrhunderts, erinnert aber auch einigermassen an hetrurische Monumente, namentlich an das sogenannte Grabmal der Horatier und Curiatier bei Albano. So sehen wir, wie die ursprünglichen einfachen oder später organisch gebildeten Formen ihren Einfluss auf die der jüngern Zeiten ausgeübt und eine Mischung des Fremdartigen erzeugten, was nur dann erträglich erscheint, wenn eine grossartige Hauptdisposition vorwaltet und die einzelnen Glieder in sich den Reiz der Vollendung tragen. Erstere erreichte Rafael in diesem Plan durch die drei grossen Hallen unter einem weiten Giebel und die beiden imposanten Massen der Thürme, die sie einschliessen. Die Wirkung des Emporstrebenden erreichte er durch die sechs mit gekuppelten Säulen und Pilastern verzierten Strebepfeiler und verlieh ihnen dadurch auch das Ansehen der Leichtigkeit. Dass Rafael Meister war in der Durchbildung und Schönheit des Einzelnen, bezeugen alle von ihm ausgeführte

Gebäude. Es ist daher nicht zu zweifeln, dass, selbst nach der flüchtigen Skizze beurtheilt, diese Kirchenfaçade Rafael's eine eben so grossartige, als reiche und malerische Wirkung gemacht haben würde. Die von Michel Angelo beabsichtigte Façade ist einfacher, grossartiger gehalten, aber die von Rafael ist zusammenhängender, folgerechter in ihren einzelnen Theilen und Linien. Indessen welcher der beiden Pläne auch zur Ausführung würde gekommen sein, die Stadt Florenz hätte dadurch eine grosse Zierde erhalten, während der Fremde jetzt mit Erstaunen fragt, wie in dem kunstsinnigen und reichen Florenz, die grade ihrer Gebäude wegen die Schöne genannt wird, es sich ereignen konnte, dass nicht nur die Vorderseite der Kirche S. Lorenzo, sondern noch viele andere daselbst, wie die des Doms, von S. Croce und der Carmeliter nur rauhe Wände zeigen, die ihren Schmuck erwarten. Ein Misstand, wovon andere Städte fast kein Beispiel darbieten!

4. Plan zur Kirche S. Giovanni Battista dei Fiorentini in Rom.

Als Papst Leo X dem Consul der Florentiner in Rom, Lodovico Capponi, den Auftrag gab, eine Kirche zu Ehren des Schutzheiligen von Florenz in der Strasse Giulia am Tiberfluss errichten zu lassen, so reichte, wie Vasari berichtet [1]), auch Rafael eine Zeichnung ein, und zwar in Concurrenz mit Antonio di San Gallo, Baldassare Peruzzi und Jacopo Sansovino (ohne allen Beweis fügt Missirini auch noch den Michel Angelo hinzu). Der Papst entschied sich für den Plan des Jacopo Sansovino. Von dem von Rafael eingereichten Plan haben wir nicht die geringste Kunde; den von Jacopo Sansovino theilt Seb. Serlio im zweiten Buch der Architektur mit. Die Fundamente im Wasser stürzten ein, und da grade damals Meister Jacopo seiner Gesundheit wegen in Florenz war, so stellte Antonio da San Gallo den Schaden wieder her. Der Tod Leo's X unterbrach die Arbeit, und als sie unter Clemens VII wie-

1) Im Leben des Jacopo Sansovino IX p. 305.

der aufgenommen wurde, brachte die Plünderung Roms im Jahr 1527 das Werk wieder ins Stocken. Erst später wurde die Kirche von Jacopo della Porta ausgebaut. Wie sehr indessen der Wasserbau des Jacopo Sansovino bewundert worden, bezeugt ein Brief des Pietro Aretino an ihn vom 20. November 1537, wo er unter andern sagt: „Ma si dee perdonargli le spronate, che per ciò vi danno, sendo voi atto a restaurargli i Tempi, le statue e i palazzi di già; essi non veggon' mai la chiesa dei Fiorentini, che fondaste in sul Tevere con istupor' di Raphaello da Urbino, d'Antonio da San Gallo, e da Baldassare da Siena."

5. Plan zur Wiederherstellung der Kirche S. Maria in Domnica, auch della Navicella genannt.

Diese auf dem Monte Celio gelegene Kirche soll nach Filippo Titi (Ammaestramento utile e curioso di Pittura, Scultura et Architettura etc. Roma 1686 p. 184) nach der Zeichnung Rafael's wieder hergestellt worden sein. Der gemalte Fries in der Kirche sei von Giulio Romano und Perino del Vaga ausgeführt. Letzterer ist so verdorben, dass vom Ursprünglichen nichts mehr zu erkennen ist. Dagegen zeigt die kleine Vorhalle von drei Bogen mit toskanischen Pilastersäulen ganz die schöne Architektur aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in der Art des Baldassare Peruzzi. Diese könnte nach dem Plan Rafael's gebaut sein, obgleich hierüber keine Documente vorliegen. Ist sie indessen, wie Melchiorri in seiner Guida metodica di Roma, 1834 p. 294 angibt, durch Leo X, als er noch Cardinal war, im Jahr 1500 erbaut worden, so würde ihre Errichtung viel vor die Zeit der Ankunft Rafael's in Rom (1508) fallen.

6. Plan zu Rafael's eigenem Hause.

Vasari im Leben des Bramante V p. 150 sagt: „Er liess einen Palast im Borgo bauen, welcher dem Rafael von Urbino gehörte. Derselbe ist ganz von Backsteinen und mit in Formen gegossenem Mörtel (getto con casse)

ausgeführt; die Säulen und die Gesimse sind von dorischer Ordnung. Es war eine sehr schöne und neue Erfindung den Mörtel anzuwenden.“ — Und im Leben Rafael's V p. 284 sagt derselbe Schriftsteller: „Um von sich ein Andenken zu hinterlassen, erbaute er einen Palast zu Rom im Borgo, welchen Bramante in gegossenem Mörtel (getto) ausführen liess.“ — Aus beiden Stellen geht hervor, dass Rafael und nicht Bramante das Haus für sich baute. Marc Antonio Michiel de Ser Vettor scheint daher nicht recht unterrichtet, wenn er in seinem schon mitgetheilten Brief vom 11. April 1520 angibt, Rafael habe sein Haus von Bramante für 3000 Ducaten erstanden; wie denn auch seine weitere Nachricht, Rafael habe es dem Cardinal da Bibiena vermacht, mehr als zweifelhaft scheint, wie ich dieses schon zu beweisen versucht. Auch enthalten die Angaben im ersten Theil S. 253 bereits die Gründe, weswegen der Plan hauptsächlich dem Rafael und nicht dem Bramante zuzuschreiben ist, indem gezeigt wurde, dass in allen Theilen der Architektur jenes Hauses schon entschieden des erstern Eigenthümlichkeiten hervortreten, wie sie in den Bauten des Bramante niemals vorkommen. Hier ist nur hinzuzufügen, dass nach der Abbildung in der Raccolta de' palazzi moderni des *Pietro Ferrerio* Theil I Tav. 15, so wie auch bei *Joach. Sandrart*, in dessen Akademie 3. Band 2. Theil Tav. 3 die Façade nach S. Peter 102 Palmen Breite hatte, was bei fünf Fenstern Fronte auch richtig scheint; in dem von Carlo Fea Notizie etc. p. 30 mitgetheilten Grundriss hätte dagegen die Façade 170 römische Palmen in der Breite gemessen; die Länge des ringsum freistehenden Gebäudes 370 Palmen. Sicheren Aufschluss hierüber dürfte nur die Einsicht in den Originalgrundriss der von Alexander VII angefertigten Aufnahme des abgerissenen Quartiers gewähren. Aus den Auszügen der Rechnungsbücher der Bauverwaltung von S. Peter in der Bibliothek Chigi, M. S. H. II. 22 ist ersichtlich, dass das Haus Rafael's damals dem Priorat von Malta gehörte und dass demselben dafür 7163 Scudi 34 Baj. als Kaufpreis bezahlt wurden, indem man es

zur Erweiterung des Petersplatzes niederreissen musste. Siehe Carlo Fea, Notizie etc. p. 31.

7. Plan zum Hof von S. Damaso im Vatican.

Hinsichtlich dieses prachtvollen Gebäudes kann ich dem, was bereits im ersten Theil S. 242 darüber gesagt wurde, nichts hinzufügen, als etwa die Bemerkung, dass in keinem der Gebäude Rafael's die Art des Bramante genauer nachgeahmt ist, als in diesem; wahrscheinlich folgte er dessen Plan, indem er nur die obern Loggien mit freistehenden Säulen hinzufügte. Die im Innern der Loggien angebrachten Fensterbekleidungen sind die einzigen Theile, welche durch die Fülle der Profilirung des Rafael Eigenthümlichkeit verrathen.

8. Pläne für verschiedene Privatgebäude.

Der Palast für den päpstlichen Kammerherrn *Gio. Battista Branconio* aus Aquila wurde gleich dem Palast Rafael's bei der Erweiterung des Petersplatzes und dem Bau der Säulenhalle von Bernini niedergerissen, und da uns nicht einmal eine Zeichnung oder ein Kupferstich davon erhalten ist, so ist eine Beschreibung desselben unmöglich; nur wissen wir durch Vasari [1]), dass Giovanni da Udine die Façade des Palastes reichlich mit Stuckarbeiten ausgeziert hatte. Ferner berichtet Pungileoni p. 177, dass sich im Archiv der Marchesi Torres in Aquila ein Notizbuch von Giuseppe Branconio befindet, welches dieser im Jahr 1559 anfing und worin p. 220 verzeichnet ist: „ricordo facemo como el dì 3 Marzo 1553 Alixandro Branconio vennè lo palazzo di Roma in Burgo dove si dice el palazzo dell' Aquila al Sig. Baldoino di Monti per scudi cinque mila e cinque cento sicome appare nell' offitio di N. Spirandi Notario."

Den Palast Coltrolini, bei S. Andrea della Valle in Rom, jetzt Palazzo Vidoni genannt, erwähnt Vasari zwar

1) Im Leben des Giovanni da Udine IX p. 23.

nicht, indessen hat Antonio Lafrerij im Jahr 1549 schon eine Abbildung desselben in Kupferstich herausgegeben, welchem die Angabe beigefügt ist: „Raph. Vrbinat. ex lapide coetile Romae extructum.“ Im ersten Theil S. 252 wurde bereits angegeben, dass in dieser Abbildung der Palast nur fünf Fenster in der Breite und nur zwei Geschosse zählt. Nach dem beigefügten Massstab hat das Geschoss zu gleicher Erde 30 Palmen Höhe, das zweite 34 P. 6 Zoll. In der bei Jacomo Rossi erschienenen „Racolta de' palazzi moderni del Pietro Ferrerio pitt.“ ist auf Tav. 17 der Palast bereits mit neun Fenstern in der Breite und dem Aufsatz von Niccola Sansimoni abgebildet. Das Blatt hat folgende Aufschrift: „Palazzo del Sig. Cav. Coltrolini alla Valle, Architettura del amirabile Raffaele Sanctio da Urbino fabricato l'anno MDXV.“ — In Joach. Sandrart's Akademie, 3. Band, 1. Theil Tav. I ist der Palast gleichfalls, aber mit zwölf Fenstern in der Fronte abgebildet. Die Beschreibung desselben ist bereits im ersten Theil gegeben worden. Besitzer des Palastes waren nacheinander die Cardinäle Caffarelli, Stoppani, Acquaviva, jetzt der Cardinal Pietro Vidoni.

Der Cardinal Francesco Stoppani hatte in das Stiegenhaus folgende Inschrift setzen lassen:

Has Aedes Raphaelis Sanctii Urbinatis
ingenio et arte extructas
Caroli V Caesaris hospitio illustres
Joan Franciscus Card. Stuppanius
comparavit, auxit, refecit, ornavit.
Ann. S. 1767.

Der jetzige Besitzer ersetzte sie durch folgende:

Aedes Raphaelis Sanctii Urbinatis
ingenio et arte extructas
Caroli V Caesaris hospitio illustres
Petrus S. R. E. Card. Vidoni
Maternae Haereditatis aere
Ann. Salutis 1825 comparavit et auxit.

Da dieser Palast auch öfters Palazzo Caffarelli genannt wird, so ist er zuweilen mit dem Palazzo Bernardino Caffarelli verwechselt worden, welcher nach Lorenzetto's Plan erbaut wurde. Siehe Vasari im Leben des Letztern VI p. 95.

Des Jacopo Sadoleto Haus, unter Leo X erbaut, ist, wie allgemein angenommen wird, dasjenige, welches am Ende des Borgo nuova, rechts am Petersplatze liegt, jetzt Casa Berti (N. 103) genannt. Dieses trägt in allen Theilen das Gepräge von Rafael's Architektur, daher es schon Angelo Comolli in seinen Noten zu der „Vita inedita di Raffaello" etc. p. 75 nach dem Plan dieses Künstlers errichtet glaubt. Erwägen wir nun ferner, dass Rafael durch sein Verhältniss am Hofe, und besonders das mit seinen Freunden Pietro Bembo und dem Grafen Castiglione, nothwendigerweise in nahe Berührung mit Jacopo Sadoleto, dem grossen Freunde des Alterthums kam, so steigert sich die Vermuthung zur Überzeugung, dass letzterer sein Haus nach Rafael's Plan habe bauen lassen. — Jenes Haus in Backsteinen aufgeführt, hat starke Thür- und Fensterbekleidungen, und Gesimmse von gehauenen Peperinsteinen. Die fünf Fenster in der Breite haben nach Rafael's gewöhnlicher Art abwechselnd spitze und gerundete Giebel, die Gesimmse starke und massige Ausladungen.

Den Plan zu den Ställen für Agostino Chigi schreibt Vasari dem Rafael zu. Befanden sich dieselben neben dessen Haus, nun die Farnesina genannt, so sind sie jetzt so gut wie zerstört und wurden, wie Gaspare Celio in seinen Memorie de' nomi degli artefici delle pitture etc. di Roma (Napoli 1638) berichtet, niemals vollendet. Letzterer Schriftsteller glaubt auch das Gartenhäuschen am Tiberfluss desselben Palastes nach dem Plane Rafael's erbaut. Mir indessen scheint dieses Gebäude, von einer schönen Architektur toskanischer Ordnung, zu sehr das Gepräge des Baldassare Peruzzi zu tragen, der bekanntlich auch den Palast der Farnesina gebaut, als dass ich auf jene unsichere Angabe des Celio irgend ein Gewicht zu legen getraute.

Der Plan zu der Villa des Cardinals Giulio de'

Medici auf dem Monte Mario, jetzt Villa Madama genannt, rührt ursprünglich von Rafael her, wie schon im ersten Theil S. 252 angegeben worden, obgleich Giulio Romano ihn erst nach dessen Hinscheiden ausbaute. Dieses bezeugt nicht nur Vasari im Leben des erstern V p. 298, und in dem des letztern VII p. 200, sondern erhellt auch aus einem Brief des Grafen Baldassare Castiglione aus Rom vom 13. August 1522, welcher sich bei den Olivetanern zu Pesaro befindet. Er ist an Francesco Maria, Herzog von Urbino, gerichtet, wurde zuerst von Pungileoni p. 181 mitgetheilt und enthält folgende auf unsern Gegenstand bezügliche Stelle: „Illustrissimo et Exellentissimo Signore e Patrone mio: in questo punto ho ricevuto una di V. Exza di 3 del presente nella quale la mi ricerca ch' io voglia scrivergli qualche cosa di nova, e mandarli la lettera di Rafaello, bona mem. dove egli descrive la casa, che fa edificare Monsignore Rmo de Medici: questa io non la mando perchè non ho copia alcuna quì, perchè mi restò a Mantova con molte altre cose mie: ma a questi dì si è partito di quà D. Jeronimo fratello cugino del prefato Rafaello: il quale stimo che abbia copia di essa lettera. e V. Exza potrà da lui essere satisfatto; perchè è partito per venire a Urbino.“

Der Grundriss des an einem Abhang des Berges gelegenen Gebäudes bildet beinahe ein Quadrat, dessen nordöstliche Seite mit einer Halle von drei grossen Bogen geschmückt ist. Diese von einer weiten Terrasse mit Wasserwerken umgeben, bieten einen grossartigen Anblick, gleich den Bogen des sogenannten Friedenstempels auf dem Forum Romanum. Ausserdem sind sie von unaussprechlichem Reiz durch die schönen Malereien und Stuckverzierungen, womit sie Giulio Romano und Giovanni da Udine geschmückt haben. Die Südostseite hat grosse Fenster mit Kreuzstöcken in Stein; aus denselben geniesst man eine prachtvolle Aussicht auf die Stadt, den Fluss und nach dem Lateinergebirge. Die Südwestseite sollte, nach Art eines antiken Theaters, einen mit Säulen umstellten Halbkreis bilden, welcher Theil des Gebäudes indessen niemals ausge-

baut wurde und jetzt halb verfallen ist. Die Villa kam nachmals in den Besitz der Madama Margherita, Herzogin von Parma und Piacenza, Gubernatorin der Niederlande, durch welche der Landsitz seinen jetzigen Namen erhielt [1]). In Folge ihrer letzten Ehe mit einem Farnese kam die Villa durch Erbschaft an den König von Neapel.

Abbildungen der Villa Madama gibt es mehrere, z. B. in Venuti Ridolfino's Roma moderna. Roma 1766. Tav. 2. p. 520.

Unter den schönen kleinen Frescogemälden in der Vorhalle befindet sich eins nach einer Rafaelischen Composition, welche der Beschreibung des Philostrat von einem antiken Gemälde, die Amorinen genannt, nachgebildet ist. Venus ist hier von vielen spielenden Liebesgöttern umringt. Es gibt von dieser Composition einen Holzschnitt in Helldunkel von ovaler Form, gleich dem Gemälde. Er ist von *Hugo da Carpi* ausgeführt. Siehe Bartsch. XII p. 107. N. 3.

Plan zum Palast Pandolfini in der Strasse San Gallo zu Florenz, jetzt der Gräfin Nencini gehörig. Das Äussere des Hauptgebäudes wurde schon im ersten Theil S. 281 ausführlich beschrieben; es bleibt hier nur noch anzugeben, dass Rafael auch die Unregelmässigkeit des Grundstückes meisterlich unmerkbar zu machen verstand, obgleich das Haus eine Ecke nach der Strasse S. Salvestrina bildet. Auch die Stiege ist vortheilhaft und die Räume gut verbindend gelegt. Die Hauscapelle zu ebener Erde hat einen Eingang von der Hauptstrasse. Das Einfahrthor von mächtigem Rustico steht neben dem Hauptgebäude und bildet die Mitte der ganzen Breite des Locals, indem zu jenes andern Seite die Öconomiegebäude hinter einer mit Fenstern versehenen, dem untern Stockwerk entsprechenden Mauer liegen. Der Garten ist mit antiken Statuen, der Hof mit einem schönen Brunnen geziert. In

1) Margaretha war eine natürliche Tochter Kaiser Karl V mit Jehanne van der Gheenst. Dieser Eltern, von geringer Herkunft, hiessen Gilles van der Gheenst und Jehanne van der Coye. Die Mutter der kaiserlichen Tochter heirathete nachmals Jehan van der Dycke, Amtmann von Heuverhuys und gebar ihm einen Knaben und drei Töchter. Siehe Messager des sciences et des arts de la Belgique. Gand 1836 p. 417.

dem Fries des Hauptgesimmses steht in grossen Initialen folgende Inschrift: IANNOCTIVS. PANDOLFINIVS. EPS. TROIANVS· LEONIS. X. ET. CLEMENTIS. VII. PONTI. MAX. BENEFICIIS. AVCTVS.

In dem Werke von *Ferdinando Ruggieri*, Scelta d'Architettura. Tom II Tav. 73 — 75, sind Fenster, Säulen und andere Einzelheiten des Palastes abgebildet. Ausführlicher dargestellt ist das Gebäude im Werk von *Grandjean de Montigny et A. Famin*, Architecture Toscane. Paris 1815. Es sind folgende Blätter:

Tafel 33. Grund und Aufriss des Gebäudes.
— 34. Façade nach der Strasse San Gallo.
— 35. Seitenfaçade nach Hof und Garten.
— 36. Details der Fenster und Gesimmse.

Plan und Modell zum Hause Uguccioni auf dem Platz des alten Palastes zu Florenz. Von diesem schönen Gebäude habe ich schon die Beschreibung im ersten Theil S. 282 gegeben. Ob das Modell dazu, in den Bellezze di Firenze des Gio. Cinelli im Jahr 1677 erwähnt, noch vorhanden, ist mir unbekannt, aber mit Zuversicht darf ich behaupten, dass es nicht, wie Francesco Bocchi zuerst angegeben, von Michel Angelo herrührt, und eben so wenig von Palladio, wie Grandjean und Famin vermuthen; vielmehr trägt das Gebäude in allen Theilen auf das entschiedenste das Gepräge von Rafael's Architektur, wie er sie namentlich am Palast Coltrolini in Rom angewendet hat.

In dem Werk von *Grandjean de Montigny et A. Famin*: Architecture Toscane, Paris 1815 gibt Tafel 46 den Aufriss der Façade, und Tafel 47 Details, als Säulencapitäle und Füsse, Fensterbedeckungen, Balustraden u. s. w.

Dass Rafael's Architektur, namentlich die des Palastes Pandolfini auch auf die der Florentiner Baumeister eingewirkt, wie z. B. auf die des Baccio d'Agnolo, dieses scheinen mir das Haus Giacomini in der Strasse Tornabuoni, und das Haus Bartolini bei S. Trinità, im Jahr 1520 gebaut, zu beweisen; denn manche Einzelheiten finden sich an denselben, welche dem Rafael nachgeahmt sind; auch seine vollen Profile kommen vor, erhielten aber eine über alles Mass gehende Ausladung: dem Freunde Rafael's fehlte dessen Sinn für Schönheit und Harmonie.

Verzeichniss der Zeichnungen Rafael's.

Verzeichniss

der Zeichnungen Rafael's

geordnet nach den Ländern und den Sammlungen, in denen sie sich befinden.

Vorerinnerung.

So unvollständig dieses Verzeichniss auch noch sein mag, so ist es doch das reichste von allen noch erschienenen und besitzt den Vorzug, dass mit wenigen Ausnahmen, die immer angegeben sind, nur solche Zeichnungen darin aufgenommen wurden, von deren Originalität sich der Verfasser durch Selbstansicht überzeugt hat. Hätte er sich nach Catalogen, oder den Angaben der Eigenthümer richten wollen, so wäre es ihm leicht gewesen die Zahl um das Doppelte zu vermehren. Wo es möglich war, sind Nachweisungen über die Herkunft der Zeichnungen beigefügt, so wie auch über täuschende Copien. Um das Auffinden beim Nachschlagen zu erleichtern, ist bei den grössern Sammlungen die Anordnung befolgt, dass die verwandten Gegenstände zusammen gruppirt sind, und zwar in folgender Ordnung: Altes Testament. Neues Testament. Heilige Familien und Madonnen. Geschichte der Maria. Heilige und Sibyllen. Entwürfe zu den Frescogemälden im Vatican. Mythologische Gegenstände. Allegorien. Profane Geschichte. Schlachten. Studien und Entwürfe. Portraite und Köpfe. Landschaft und Architektur. — Ferner schien es zur Förderung derselben

Absicht zweckdienlich auch hier, wie beim Catalog der Gemälde, durch alle Sammlungen eine fortlaufende Nummerirung anzuwenden.

Obgleich Rafael sich nie fortwährend an ein bestimmtes Material hielt, mit dem er zeichnete, sondern bald mit der Feder, bald mit Kreide, bald mit Sepia arbeitete, so bezeugen doch die uns bekannten Zeichnungen, dass er unter Perugino seine Entwürfe meist mit der Feder und bräunlicher Tinte, seine Studien mit schwarzer Kreide zeichnete. Sein Skizzenbuch in Venedig gibt für erstere Art, seine Studien zur Krönung Mariä zur zweiten Belege. Sodann bediente er sich auch zu schattirten Entwürfen der Sepia, selten des Bisters, wie z. B. in denen für die Malereien, welche Pinturicchio in Siena ausführte. In Florenz ahmte er zu einer gewissen Zeit (um 1505) den Leonardo da Vinci nach, indem er sein Papier grundirte, um mit Silberstift zu schattiren und mit Weiss zu höhen; in dieser Art behandelt finden wir im Skizzenbuch zu Venedig mehrere Studien. Zu Entwürfen bediente er sich aber hauptsächlich der Feder, wie Zeichnungen zur Grablegung und zu verschiedenen Madonnenbildern beweisen. In Rom machte er die Entwürfe und Studien zum ersten Zimmer im Vatican zum Theil mit der Feder, zum Theil mit Silberstift oder mit schwarzer Kreide. Ausgeführtere Zeichnungen sind meist mit der Feder entworfen, mit Sepia getuscht und mit Weiss gehöht. Später bediente er sich zu den Studien vorzugsweise des hellen Rothsteins, obgleich auch viele mit schwarzer Kreide ausgeführt sind. Seine Cartons zu Gemälden sind stets mit Kohle und schwarzer Kreide gezeichnet, etwas angewischt und mit Weiss gehöht. Bewundrungswürdig ist Rafael wegen der Lebendigkeit und Sicherheit seiner Umrisse, obgleich in seinen Studien häufige Correcturen vorkommen. Mit den einfachsten Mitteln suchte er zum Ziele zu kommen, daher seine Zeichnungen nur wenige, schräge Schraffirungen zeigen, die er manchmal in den stärksten Schatten mit breiten Strichen kreuzte. Mit geringen Ausnahmen fertigte er seine Zeichnungen nur, um seines Gegenstandes in allen Theilen völlig Herr zu sein,

und mit der grössten Sicherheit an die Ausführung gehen zu können; aber diejenigen Theile öfters vernachlässigend, für welche er kein besonderes Studium bedurfte. Bis aufs Äusserste vollendete Zeichnungen, wie wir sie manchmal von Leonardo da Vinci und Michel Angelo treffen, machte er nie; dagegen sind seine Skizzen mit grösserer Sicherheit, klarerer Vorstellungskraft und mit höherem Schönheitssinn für die Formen entworfen, als es irgend ein Meister vor und nach ihm zu thun im Stande war.

Rafaelische Zeichnungen in Italien.

In der Akademie der bildenden Künste zu Venedig.

Diese reiche Sammlung stammt aus der Verlassenschaft des Malers Giuseppe Bossi von Mailand. Sämmtliche Zeichnungen sind unter Glas und Rahmen in einem besondern Saale mit noch vielen andern, namentlich vielen von Leonardo da Vinci aufgestellt, daher jedem Liebhaber leicht zugänglich. Ein nachahmungswürdiges Beispiel für ähnliche Sammlungen. Fünf und fünfzig Blätter Rafaelischer Entwürfe, meist auf beiden Seiten gezeichnet, gehörten einem Skizzenbuch in klein Quart an, dessen sich Rafael während der Jahre 1500 bis 1506 bediente. Die Zeichnungen sind noch meist in der Peruginischen Manier behandelt, einige andere aber zeigen schon die Bekanntschaft mit den Florentinern. Wahrscheinlich ist dieses ehemalige Heft dasselbe, welches einst Carlo Maratti in Rom besessen und das in dessen Leben von Bellori folgendermassen erwähnt wird: „Un Libro di alcuni avanzi de' Studj giovanile da Raffaelle, che approvano le sue prime fatiche con un essattissima imitazione a maggior finimento terminato.“ Der Maler Bossi beabsichtigte sämmtliche Zeichnungen in Facsimile herauszugeben und hatte bereits 30 Platten von *F. Scotto* und *Rosaspina* stechen lassen, als ihn der Tod an der Ausführung des Unternehmens hinderte. Nachdem aber der *Abate*

L. Celotti mit der Sammlung der Zeichnungen, die er nachmals an die Venetianische Akademie verkaufte, auch die schon gestochenen Platten erstand, so gab sie dieser unter folgendem Titel heraus: Disegni originali di Raffaello per la prima volta publicata, esistenti nella imperial regia Accademia di belle Arti di Venezia. 1829. In der hier befolgten Zusammenstellung suchte ich so viel als möglich zuerst die Studien und Entwürfe zu Bildern, dann die Köpfe und Portraite, drittens die Zeichnungen nach andern Meistern und viertens die landschaftlichen Skizzen und einzelnen Studien zu vereinen. Zuletzt folgen noch einige nicht in das Skizzenbuch gehörige Blätter.

1. Zwei Männer in Gewändern stehen wie in Betrachtung eines nahen Gegenstandes; sie sind rechts gewendet. Quadrirte Federzeichnung, um übertragen zu werden. Celotti Tab. XV.
2. Rückseite vorhergehender Zeichnung. Eine bekleidete weibliche Figur im Profil gesehen, mit gefaltenen Händen und aufwärts gerichtetem Blick. Cel. Tab. XXVI.
3. Zwei stehende, bekleidete Männer; ähnliches Motiv wie N. 1, aber links gewendet. Die Federzeichnung ist gleichfalls quadrirt. Cel. Tab. XX.
4. Rückseite von N. 3. Stehende, bekleidete Figur, gleich einem Apostel Johannes. Die rechte Hand legt er auf die Brust. Rechts gewendet. Federzeichnung. Cel. Tab. XXIV.
5. Stehende, jugendliche Gewandfigur; links gewendet mit der Hand auf der Brust. Quadrirte Federzeichnung. Cel. Tab. XXIII.
6. Rückseite von N. 5. Verschiedene Gewandstudien, besonders zu einer sitzenden Figur. Federzeichnung. Cel. Tab. IX.
7. Stehende, bekleidete Figur eines Mannes von hinten gesehen. Federzeichnung. Quadrirt. Cel. Tab.

XXVIII. Eine ähnliche Figur. Gegenseite kommt in den Malereien in der Libreria zu Siena vor.

8. Rückseite von N. 7. Maria, links gewendet, in anbetender, kniender Stellung. Wie ein Studium zu einer Geburt Christi in der Art des Perugino. Federzeichnung. Cel. Tab. XIX.

9. Stehende, bekleidete weibliche Figur, wie zu einer Heiligen. Unvollendeter Federentwurf.

10. Rückseite von N. 9. Studium nach einer antiken Gruppe der drei Grazien, die mittlere von hinten gesehen. Es sind aber auf der Zeichnung nur zwei verstümmelte Figuren; die zur Rechten fehlt. Wahrscheinlich nach der antiken Gruppe in Siena mit der Feder gezeichnet.

11. Ein Engel in vorgebückter Stellung streut Blumen. Die Haltung der nackten Arme hat Ähnlichkeit mit der des Engels auf der grossen h. Familie im Pariser Museum vom Jahr 1518. Unser Federentwurf ist indessen aus Rafael's frühster Epoche. Vor dem Engel sitzt noch ein ältlicher Mann, gleich einem Joseph. Cel. Tab. XIII.

12. Rückseite. Flüchtig gezeichnetes Profil eines Gesimses.

13. Der Apostel Andreas; halbe Figur. Federzeichnung. Cel. Tab. XII.

14. Rückseite. Flüchtige Entwürfe zu zwei jugendlichen Köpfen.

15. Zwei nackte Jünglinge von hinten gesehen, rechts ein Kind, welches im Laufkorb seine ersten Schritte versucht. Schöne Federzeichnung.

16. Rückseite von N. 15. Ein stehender Krieger vom Rücken gesehen.

17. Drei nackte stehende Jünglinge, von denen der eine den mittleren zu krönen scheint; noch sieht man einen vierten hinter diesen angedeutet und zwischen beiden Figuren links kniet ein nackter Knabe. Sehr lebendig mit der Feder gezeichnetes Studium nach der Natur. Cel. Tab. XVI.

18. Rückseite. Unbedeutender Entwurf zu einem Ornament.

19. Ein nackter Mann, welcher mit einer Keule nach dem Kopf eines zur Erde liegenden Stieres schlägt.

Auf der Rückseite dieses Blattes ist eine Hand mit Zirkel und zwei Köpfe, aber nicht von Rafael gezeichnet.

20. Ein schwebender Engel auf einem Tamburin musizirend. Leichter Federentwurf und etwas mit dem Pinsel schattirt.

21. Rückseite. Zwei Seeböcke oder fantastische Seeungeheuer zu Ornamenten. Rechts der Kopf der Gorgona. Federentwurf.

22. Ein nackter, stehender Jüngling in der Stellung des jungen Königs in der Anbetung der Magier. Studium nach der Natur. Dabei noch der Fuss einer knienden Figur. Federzeichnung. Cel. Tab. XXVII.

23. Rückseite. Gruppe aus einem Kindermord; nach dem Bilde eines ältern Meisters mit der Feder gezeichnet. Es ist ein Soldat im antiken Costum, welcher einer fliehenden Mutter ihr Kind zu entreissen sucht. Die Stellungen sind etwas gezwungen und steif. Cel. Tab. XIV.

24. Entwurf zu einem Kindermord. Flüchtige Skizze aus Rafael's frühester Zeit, beinahe kindisch, und doch zeigen die beiden Gruppen schon die Motive, welche er im Kindermord der Tapeten angebracht; nämlich die sitzende Mutter, welcher der Henker das Kind ersticht, und die mit ihrem Kind fliehende Mutter, welche der Henker bei den Haaren fasst.

25. Ein sitzender Greis, nackte Figur, hält in der Linken eine Kugel (Reichsapfel) und in der Rechten einen vorwärtsgelehnten Zepter. Federumriss, leicht mit dem Pinsel schattirt.

26. Rückseite. Ein stehender, nackter Mann, der sich mit der einen Hand auf ein Geländer stützt. Wie obige Zeichnung behandelt; in beiden sind die Köpfe mit mehr Fleiss als das Übrige behandelt.

27. Ein Hirt, der im Gehen den Dudelsack bläst. Sehr lebendig mit der Feder nach der Natur gezeichnet und etwas lavirt.

28. Sechs gruppirte Männerköpfe und zwei Kinderköpfe, der eine von vorn, der andere im Profil gesehen. Geistreicher Federentwurf.

29. Ein nackter Jüngling bläst stehend die Posaune. Studium nach der Natur. Die Muskeln und die Knie sind anatomisch angedeutet.

30. Anatomisches Studium eines Torso mit den Schenkeln. Federzeichnung. Rückseite von N. 29.

31. Ein nackter junger Mann im Profil gesehen, welcher gehend die Arme aufhebt, um ein Instrument zu blasen. Dabei noch ein Studium zu einem Fuss.

32. Rückseite. Ein stehender bekleideter Mann mit langem Bart. Flüchtiger Federentwurf.

33. Ein junger Mann zur Erde hingestreckt, wird von einem Löwen erwürgt. Sein Hund steht bellend dabei, und im Grund sieht man einen Hirten mit Dudelsack, von seinen Schafen umgeben. Leichter Federentwurf.

34. Ein Gefecht. Drei nackte Figuren, von denen der zur linken Seite eine Fahne trägt, die beiden rechts sind mit Schild und Lanze versehen und vertheidigen sich gegen einen sie anfallenden Reiter. Sehr lebendiger und geistreicher Federentwurf. Wahrscheinlich wurde Rafael durch den Carton von Leonardo da Vinci zu dieser Darstellung veranlasst. Cel. Tab. XXX.

35. Simson den Rachen des Löwen aufreissend. Schöne lebendige Gruppe, leicht mit der Feder entworfen und etwas mit dem Pinsel schattirt. Cel. Tab. XVII.

36. Ein stehender, nackter Mann mit überschlagenen Armen. Leichter Umriss. Rückseite von N. 35.

37. Ein stehender, nackter Mann vom Rücken gesehen und mit dem Schwert in der Rechten gleichsam herausfordernd. Studirter Umriss mit einigen anatomischen Angaben.

38. Rückseite. Ein stehender, nackter Mann von neben gesehen, der Arm ist weggelassen. Anatomisches Studium mit der Feder gezeichnet.

39. Zwei bekleidete Männer zu Pferde sitzend, der eine von der rechten Seite, der hintere von vorn ge-

sehen. Schön mit der Feder entworfen und etwas getuscht. Cel. Tab. XVIII.

40. Rückseite. Ein stehender Löwe. Sehr schülerhaft gezeichnet. Cel. Tab. VI.

41. Ein liegender Löwe. Gleichfalls schülerhafter Federentwurf. Cel. Tab. VIII.

42. Rückseite. Kniende weibliche Figur, wie zu einer Maria, welche den Schleier von dem Kinde aufhebt. Cel. Tab. XXV.

43. Ein liegender, nackter Knabe von etwa 10 Jahren, von vorn gesehen. Studium nach der Natur. Mit der Feder gezeichnet und etwas mit dem Pinsel schattirt.

44. Rückseite. Halbe Figur eines bekleideten Mannes, der ein Buch hält; wie es scheint, nach dem Leben gezeichnet. Dabei steht: Quintus Curtius.

45. Studium nach einer jungen Frau zu einer Maria, halbe Figur, welche das segnende Christkind vor sich stehen hat. Mit der Feder gezeichnet, mit Deckfarbe perlgrau grundirt und mit Weiss und Schwarz sehr schön in der Art des Leonardo da Vinci schattirt.

46. Rückseite. Eine sitzende Frau gibt dem bei ihr stehenden, angekleideten Kind die Brust. Leichter Federentwurf nach dem Leben.

47. Weibliche, halbe Figur, ein Kind haltend. Nur der Kopf der Frau ist perlgrau mit Deckfarbe grundirt und schwarz und weiss schattirt. Er allein ist von Rafael in der Art des Leonardo da Vinci ausgeführt, das übrige wurde von ungeschickter Hand hinzugezeichnet.

48. Rückseite. Weibliche halbe Figur, ein schlafendes Kind an sich haltend. Leichter Federentwurf.

49. Studium zu einem sitzenden Christkind. Mit der Feder entworfen, mit perlgrauer Deckfarbe grundirt und sehr sorgfältig in des Leonardo Weise schwarz schattirt und mit Weiss gehöht. Dabei ist noch ein Kinderkopf im Profil mit der Feder entworfen. Oben auf dem Blatt steht: Amen. Cel. Tab. III. aber willkürlich in Punctirmanier behandelt.

50. Rückseite. Zwei Portraitköpfe nach demselben jungen Manne. Der eine Kopf auf die Hand gestützt, richtet den Blick aufwärts. Dabei stehen die Buchstaben d VNRB L. paro. Der andere, unten auf dem Blatt, ist in dreiviertel gesehen, links gewendet und wie der obere mit einem Barett bedeckt. Sehr geistreiche Federzeichnung. Irrig ist die beigefügte Angabe, dass es Rafael's Bildniss sei.

51. Vier Knaben zur Erde gelagert spielen mit einem Ferkel; rechts steht ein grösserer Knabe. Noch enthält das Blatt Studien zu zwei Beinen und oben die Darstellung, wie von einem Lichte aus eine Kugel die andere beschattet. Vielleicht eine bildliche Darstellung einer Sonnen- oder Mondfinsterniss. Cel. Tab. XXIX.

52. Rückseite. Drei weibliche Köpfe. Schöne Entwürfe mit der Feder. Cel. Tab. I.

53. Studium nach dem Kopf eines liegenden Kindes. Perlgrau mit Deckfarb grundirt, mit Sepia schattirt und mit Weiss gehöht. Unten auf dem Blatt sind noch zwei leichte Federentwürfe zu einem stehenden Knaben, und einem sitzenden vom Rücken gesehen, welcher seinen Fuss hält. Letzteres Studium ist besonders lebendig.

54. Rückseite. Zeichnung nach dem Blatt eines corinthischen Kapitäls.

55. Der Kopf eines jungen Mannes mit etwas Bart; er ist im Profil gesehen und richtet den Blick aufwärts. Wohl Studium zu einem Apostelkopf.

56. Rückseite. Ein Greif; flüchtiger Federentwurf.

57. Bildniss eines hübschen Mädchens; der Kopf etwas rechts gewendet; die Haare zierlich in mehrere Flechten getheilt. Sehr schönes Studium nach dem Leben.

58. Vier spielende Knaben. Flüchtiger Entwurf.

59. Vier Köpfe. Zwei sind Bildnisse nach einem jungen Manne mit Barett auf dem Kopf. Der eine derselben ist in des Leonardo Art mit perlgrauer Farbe grundirt, schwarz schattirt und mit Weiss gehöht. Der andere ist mit der Feder gezeichnet und mit Sepia schattirt. Auf dem untern Theil des Blattes ist ein aufwärtssehen-

der Jünglingskopf, wie zu dem Johannes in der Himmelfahrt oder Krönung Mariä im Vatican. Ferner rechts der Kopf eines alten, sehr runzlichen Mannes im Profil gesehen. Ein sehr sorgfältiges Studium mit der Feder gezeichnet.

60. Ein weiblicher Kopf von hinten gesehen, mit schönen Haarflechten; flüchtig nach dem Leben entworfen. Die dabei gezeichneten zwei Füsse sind nicht von Rafael's Hand. Rückseite des Blattes N. 59.

61. Drei weibliche Köpfe mit schönem Haarputz, im Profil gesehen. Etwas ideal gezeichnet.

62. Vier weibliche Köpfe. Drei derselben sind fast von vorn gesehen, der vierte fast im Profil. Alle haben einen schönen Haarputz. Rückseite von N. 61.

63. Halbe Figur eines bärtigen Mannes in Talar und mit einer Mütze auf dem Kopf. Er scheint zu dociren. Unten steht in zierlicher Schrift: ARISTOTELI. STAGIRITAE. Wahrscheinlich sind diese und nachfolgende Zeichnungen, antike Schriftsteller vorstellend, nach den Darstellungen derselben entnommen, welche Herzog Federico in seinem Palast zu Urbino in dem Studirzimmer hatte malen lassen.

64. Halbe Figur eines ältlichen Mannes mit über dem Kopf gezogenen Gewand und einen Pergamentstreifen haltend. Der ehrwürdige Alte scheint ein Portrait zu sein. Federzeichnung. Unten steht: ANNAEO. SENECÆ. CORDVE. Rückseite des Blattes N. 63.

65. Halbe Figur eines bärtigen Mannes mit einer Mütze auf dem Kopf. Vor sich hält er ein Buch und erhebt die Rechte wie zum Vortrag. Diese Federzeichnung, wie vorhergehende behandelt, stellt wohl auch einen Weisen des Alterthums vor.

66. Halbe Figur eines bärtigen Mannes in alterthümlicher Kleidung. Er deutet auf ein Buch. Unten steht: PLATONI. Federzeichnung. Rückseite des vorhergehenden Blattes.

67. Halbe Figur eines Mannes im Profil gesehen und in der Kleidung eines Canonicus. Auf dem Schoos

hält er ein aufgeschlagenes Buch. Inschrift: M. TVLIO. CICERO.

68. Halbe Figur eines blinden, gekrönten Dichters. Inschrift: HOMERO. SMYRNAEO. Rückseite vorhergehender Federzeichnung.

69. Halbe Figur eines mit Lorbeer gekrönten Dichters im Costum des 15. Jahrhunderts. Er hält ein Buch in den Händen. Inschrift: P. VERG. MARONI. MANTVANO. Federzeichnung. Cel. Tab. XI.

70. Halbe Figur eines bärtigen Mannes mit einer Mütze auf dem Kopf und ein Buch vor sich haltend. Inschrift: ANAXAGORA. Federzeichnung. — Auf der Rückseite ist eine schlecht gezeichnete halbe Figur eines im Profil gesehenen Mannes. Unten steht: VITORINO. FELTRIN. Sowohl Zeichnung als Schrift sind nicht von Rafael's Hand, obgleich der Gegenstand auch zu den Portraiten ehedem in dem Studirzimmer im Palast zu Urbino scheint gehört zu haben. Bekanntlich war der Herzog Federico von Urbino der geliebteste Zögling des Vittorino.

71. Zwei halbe Figuren gegenübersitzender Männer im Costum des 15. Jahrhunderts. Der links ist alt und bärtig und hält eine Himmelssphäre in der Hand. Unter ihm steht: CI. PTOLEMAEO. ALEXI. Der rechts ohne Bart, mit einer Mütze auf dem Kopf, scheint an seinen Fingern etwas demonstriren zu wollen. Unter ihm steht: FI. BOETIO.

72. Akantusblatt eines corinthischen Kapitäls. Mit der Feder gezeichnet.

73. Ein kniender Geistlicher, rechts gewendet, mit gefaltenen Händen und aufwärts gerichtetem Blick, gleich einem Donatar. Wahrscheinlich nach einem ältern Bilde mit der Feder gezeichnet. Rückseite des N. 72.

74. Halbe Figur eines sitzenden Propheten, links gewendet; dabei noch ein linker Fuss. Studium mit der Feder nach einem der zwei Propheten von Pietro Perugino ehedem im Chor der Kirche S. Pietro maggiore zu Perugia. Cel. Tab. X.

75. Maria halbe Figur hat das Christkind neben sich,

welches ein Kreuzchen hält. Ein unberufener Verbesserer hat das Kreuzchen in einen Haspel verwandelt und ein Körbchen mit Zwirnklingel hinzugefügt. Rückseite von N. 74.

76. Halbe Figur nach dem andern Propheten von Perugino, rechts gewendet; die ausgestreckte Hand noch besonders. Cel. Tab. VIII.

77. Ein junger unbekleideter Mann vom Rücken gesehen. Federentwurf. Rückseite des N. 76.

78. S. Sebastian, halbe Figur mit aufgehobenen Armen an einen Baum gebunden. Studium mit der Feder nach einem Vorbilde seines Meisters Perugino.

79. Der aufblickende Kopf desselben S. Sebastian; grösseres Studium mit der Feder gezeichnet. Rückseite des N. 78.

80. Die Beine desselben S. Sebastian.

81. Das sitzende, segnende Christkind. Schönes Studium nach der Natur oder einem ältern Bilde. Federzeichnung. Rückseite von N. 80.

82. Bruchstück einer Grablegung Christi. Es ist eine der Marien nebst Magdalena bei der Leiche Christi, von zwei Männern getragen, von welchen letztern man hier aber nur einen Theil des links stehenden sieht. — Nach einem Kupferstich von Mantegna mit der Feder gezeichnet. Cel. Tab. XXI.

83. Der die Leiche Christi haltende Mann, rechts aus obigem Kupferstich von Mantegna. Bartsch XIII p. 229. N. 3. Rückseite des N. 82. Cel. Tab. XXII.

84. Drei männliche Köpfe. Zwei derselben sind etwas caricaturmässig und dem Leonardo da Vinci nachgeahmt oder auch entnommen. Federzeichnung. Cel. Tab. II.

85. Studium zu vier ausgestreckten Armen. Mit der Feder gezeichnet. Rückseite des N. 84.

86. Drei weibliche Figuren stehen in einer Bogenhalle; eine von ihnen hält ein Paar Tauben. Die geistlose Zeichnung glauben wir nicht der Hand Rafael's zuschreiben zu dürfen, sie stammt wohl von einem seiner Mitschüler.

87. Eine alte Hand voll Runzeln, von der innern Fläche gesehen. Studium nach der Natur mit der Feder gezeichnet.

88. Studium nach fünf Gewandtheilen. Federzeichnung. Rückseite des Blattes. N. 87.

89. Drei Arme, Studium mit der Feder gezeichnet und schattirt.

90. Eine Männerbrust. Studium mit der Feder gezeichnet. Von ungeschickter Hand sind ein Arm und der Torso hinzugefügt worden.

91. Eine Galeere mit aufgehobenen Rudern, von vorn gesehen. Mit der Feder gezeichnet und mit dem Pinsel etwas schattirt.

92. Eine Galeere mit aufgehobenen Rudern, von hinten gesehen. Wie obige behandelt

93. Ansicht der Stadt Urbino mit einem Theil des Schlosses und des Doms, vom Weg zu den Capuzinern vor der Stadt aufgenommen. Leichter Federentwurf.

94. Ansicht einer Stadt, mit einem Stadthaus, ähnlich dem zu Gubbio. Im Grund eine Burg auf dem Berge. Federentwurf.

95. Kleines Stück einer hügeligen Landschaft, leicht mit der Feder skizzirt. Von anderer Hand sind ein Mannes- und Kinderkopf, so wie auch eine schreibende Hand hinzugezeichnet. Rückseite des N. 94.

96. Ansicht einer Stadt mit der Kirche auf dem Berg. Flüchtig mit der Feder skizzirt.

97. Einige Felsblöcke. Studium nach der Natur mit der Feder skizzirt. Von geistloser Hand ist ein Kopf mit Alongenperücke und ein Adler hinzugezeichnet. Rückseite des N. 96.

98. Eine mit Buschwerk bewachsene Mauer von grossen Quaderstücken. Leicht mit der Feder skizzirt.

99. Theil einer Stadt mit hohem Thurm, zwischen zwei Bergen gelegen. Leicht mit der Feder skizzirt. Rückseite des N. 98.

Von den dem Rafael zugeschriebenen Zeichnungen dieser Sammlung, welche nicht dem Skizzenbuch angehören, sind hier noch die drei folgenden beizufügen.

100. Drei nackte Figuren, welche den Feind mit ihren Lanzen zu erwarten scheinen. Fragment einer grössern Zeichnung. Die mit der Feder gezeichneten Umrisse sind mit der Nadel durchstochen; das Blatt diente dem Rafael wahrscheinlich als Bause. Die Originalzeichnung dieser Composition befindet sich in der Sammlung des *Erzherzogs Karl* in Wien. Siehe N. 233. Auf der Rückseite obigen Blattes sieht man noch ein Fragment eines jungen nackten Mannes von der Seite gesehen, das in der Art wie N. 34 dieses Verzeichnisses behandelt ist. Es ist nur ein flüchtiger Federumriss.

101. Entwurf zu einer Schlacht mit Reitern. Ein halbwüchsiger junger Mensch ist gefallen und scheint das Pferd eines Reiters beim Zaum aufhalten zu wollen, während dieser mit dem Schwerte nach ihm haut. Unter dem jungen Menschen liegt noch ein anderer, der sich hervorzuarbeiten strebt. Rechts ein davoneilender Reiter und einige fast erloschene Figuren, die sämmtlich unbekleidet sind. Dieses Fragment ist zu klein und hat zu sehr gelitten, als dass man den Gegenstand mit Bestimmtheit angeben könnte; Einige wollen darin einen Kindermord erkennen; allein es fehlen hiezu die Mütter und die Knaben sind alle schon ziemlich erwachsen. Auf bräunlich Papier mit schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht. Die meisterhafte, breite Behandlungsweise deutet auf Rafael's letzte Zeit.

102. Christuskopf mit niedergesenktem Blick. Halbe Lebensgrösse, in Rothstein gezeichnet.

Noch werden in der reichen Sammlung einige andere Zeichnungen dem Rafael selbst zugeschrieben, während es nur Skizzen nach seinen Bildern sind. So z. B. zweimal der Apostel Paulus aus dem Bilde der h. Cäcilia; Moses vor dem feurigen Busch; der Triton mit der Nymphe aus der Galathea. Von Timoteo Viti ist die Federzeichnung einer Marie

mit dem stehenden Christkind. Eine heilige Familie rührt von einem Schüler Rafael's her und eine kleine Zeichnung einer stehenden weiblichen Figur scheint dem Mariotto Albertinelli anzugehören; ehedem schrieb man sie dem Filippino Lippi zu.

Interessant ist noch das Fragment mit fünf leicht skizzirten nackten Figuren, auf dessen Rückseite sich folgende Schrift erhalten hat:

. che mi da ironimo da bole
. 5 Carlini la libra in ty. lib. 10 dale
Francesco Orefice mi costo el simile e fu ꝟ el verdazuro costo charlini 3. S. 1 la libra dan. ispeziale e fu lib. $8^1/_2$.

Lo smalto sottile che mi vende el gudeo Cioegou. Viniziano in Veronia a monte giordano vene la lib. charlini $4^1/_2$ S. 1. El sottile che mi mando M° ieronimo fu lib. 4.

El gialotino a un charlino la libra.

Weder die Zeichnung noch die Schrift stimmen mit Rafael's Art überein, obgleich letztere, da sie von einem Zeitgenossen herrührt, einige Ähnlichkeit mit der seinigen hat. Siehe im Werk von Celotti Tab. IV und V.

In der Sammlung der Gallerie der Uffizien zu Florenz.

Der Schatz herrlicher Zeichnungen in dieser Sammlung kommt grösstentheils von den Medicäischen Fürsten her, obgleich gelegentlich bis auf die neusten Zeiten dieselbe bereichert worden ist. Da sich indessen früherhin, wie so häufig in grossen Sammlungen, unter vielem Vortrefflichen, manches unechte oder auch nur unrichtig bezeichnete Blatt befand, so ist vor einigen Jahren eine löbliche Durchsicht und Scheidung vorgenommen worden, wodurch allerdings der Zahl nach die dem Rafael zugeschriebenen Zeichnungen nun sehr vermindert erscheinen, aber die übriggebliebenen den Vorzug erhielten, bis auf wenige Ausnahmen, als unbestreitbare Originalblätter gelten zu dürfen. In den Jahren 1766 und 1774 haben zuerst *Andrea Scacciati* und *Stefano Mulinari* gemeinschaftlich, dann letzterer allein

unter dem Titel „Disegni originali d'eccellenti Pittori essistente nella R. Galleria di Firenze" zwei Foliobände herausgegeben, welche auch mehrere Nachahmungen nach Zeichnungen Rafael's enthalten. Ein dritter Band erschien unter dem Titel: „Istoria pratica dell' Incominciamento e progressi della Pittura etc. da S. Mulinari. Firenze 1778. 50 Blätter in fol. und zuletzt ein vierter unter dem Titel: „Raccolta di venti disegni originali d'eccellenti Pittori etc. da S. Mulinari. Firenze 1782." Unter letztern befinden sich indessen keine Nachbildungen nach Zeichnungen Rafael's.

Gegenstände aus dem alten Testament.

103. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, dabei stehen sechs Figuren. Entwurf zu dem Bild in den Loggien; mit der Feder auf graulich Papier gezeichnet, in Sepia getuscht und mit Weiss gehöht. Flüchtig und breit, aber geistvoll behandelt. Die Zeichnung hat etwas gelitten.

104. Die Anbetung des goldenen Kalbes. Entwurf für die Loggien und auf dieselbe Weise wie vorhergehendes Blatt behandelt. Josua steht hier hinter Moses, in der Ausführung zur Seite vor ihm.

105. Joseph's Brüder im Begriff ihn in die Grube zu werfen. Elf Figuren. Flüchtiger Entwurf mit der Feder. Diese Zeichnung sollte wahrscheinlich zum Cyclus der Loggienmalereien dienen, wurde aber nachmals nicht angewendet. Klein 4.

106. Der Prophet Daniel; Studium zu dessen oberm Theil; für das Frescogemälde in S. Maria della Pace in Rom. Der nach seiner Rechten gewendete Kopf im Profil gesehen ist überaus geistvoll und von der grössten Schönheit. Auf dem obern Theil des Blattes sind noch Entwürfe zu zwei schwebenden Engelknaben zu demselben Fresco gehörig; und auf dem untern Theil noch ein flüchtiger Entwurf zum obern Theil einer nackten Figur eines Mannes. Sämmtliche Studien sind meisterhaft in Rothstein gezeichnet.

Gegenstände aus dem neuen Testament.

107. Johannes der Täufer in der Wüste. Sehr schönes Studium in Rothstein nach einem jungen Menschen für das Gemälde in der Tribune zu Florenz, und mit denselben Abweichungen wie das Helldunkel von Hugo da Carpi. Der rechte Fuss steht nämlich etwas mehr unterwärts wie im Bilde, und überhaupt hat die Figur eine schöner bewegte, freiere Haltung. Mit Rothstein auf graulich Papier gezeichnet und mit Weiss gehöht. Leider hat der obere Theil, besonders der Kopf sehr gelitten. Die Zeichnung trägt den Stempel der Medicäer. Klein fol.

Eine gute Copie dieser Zeichnung und auf gleiche Weise behandelt, befindet sich in der Sammlung des *Erzherzogs Karl* in Wien.

108. Gruppe der Frauen in der Kreuztragung (Lo Spasimo di Sicilia). Studium in Rothstein zur Maria mit den zwei sie unterstützenden Frauen zur Seite rechts. Sodann noch ein Gewandstudium zu der knienden Frau. — Auf der Rückseite des Blattes: Ein Studium in Rothstein zur stehenden jungen Frau mit gefaltenen Händen auf der Brust. Ferner der von hinten gesehene Scherge in dem Bilde links; er hat hier den rechten Fuss auf einer Erderhöhung stehen, wodurch die Bewegung weniger gewaltsam als auf dem Bilde wird. Eine herrliche Zeichnung voll Geist und Leben und mit der grössten Meisterschaft behandelt. Leider hat sie etwas gelitten. Hoch 10″ 7‴, br. 15″ 3‴.

109. Entwurf zur Grablegung im Palast Borghese. Es ist die Gruppe der Leiche Christi, von zwei Männern getragen, Magdalena, eine Frau, Johannes und noch ein Jüngling, welcher im Bilde als ein bärtiger Mann dargestellt ist. Der Träger rechts ist dagegen in der Zeichnung bärtig, im Bilde ein Jüngling. Die interessante Federzeichnung ist quadrirt, um auf den Carton übertragen zu werden. Rafael scheint bei diesem Entwurf hauptsächlich auf richtige Bewegung und

Zusammenstellung der Figuren bedacht gewesen zu sein, denn Bekleidung und Charaktere sind vernachlässigt. Hoch 10″ 9‴, br. 11″.

Gest. von *S. Mulinari* N. 70. 1766.

110. **Maria vor dem Grabe Christi** ist ohnmächtig zur Erde gesunken und wird von drei knienden Frauen umgeben und gestützt. Links steht Johannes in schmerzlicher Geberde. Leichter Federentwurf mit Sepia schattirt. Quer fol. Die Umrisse sind stark mit der Nadel eingedrückt.

Gest. von *S. Mulinari* Tab. XXXI. 1774. Schon *A. Scacciati* hatte diese Composition, aber mit veränderter Landschaft in seinem Werke 1766 unter N. 13 herausgegeben.

In *Kedleston Hall*, dem Landsitze des Lords Scarsdale, ist ein kleines Bild dieser Composition, welches nach obiger Zeichnung von einem Zeitgenossen Rafael's, vielleicht von Domenico di Paris Alfani, dürfte ausgeführt sein. Es hat 12″ 6‴ Höhe und 10″ Breite. Gest. von *C. Gregorj* 1759. Später 1778 erschien dieses Blatt in John Boydell's Collection of Paintings etc. IV. N. 82. — Landon N. 432.

Eine schwächere Wiederholung desselben Bildchens besitzt der Herzog von Devonshire in London.

111. **Christus im Limbus.** Zu den Seiten Christi sind drei und vier Figuren; einer derselben reicht er segnend die erlösende Hand. Federentwurf in einem Rund 7″ 4‴ Durchmesser.

Gest. von *S. Mulinari* Tab. IV. N. 14. 1774.

112. **Der Apostel Paulus** in der Predigt zu Athen nebst fünf andern Figuren dieser Composition für die Tapete. Paulus, ohne Bart, steht hier links, hinter ihm zwei Figuren, sodann in der Mitte des Blattes zwei der im Grunde stehenden Männer und rechts der die Treppe heraufsteigende Dionysius. Sehr geistreich gezeichnetes Studium in Rothstein, in welchem besonders Stellung und Faltenwurf berücksichtigt sind.

Die drei ersten Figuren hat *S. Mulinari* Tab. XIX N. 74. 1773 herausgegeben.

Heilige Familien und Madonnen.

113. Maria zur grossen h. Familie in Paris. Das Christkind ist nur leicht angedeutet, der Kopf der heiligen Jungfrau aber von Rafaelischer Schönheit ist zart behandelt und ihr Gewand besonders ausgeführt; namentlich der untere Theil desselben an der Figur selbst und der Ermel mit der Brust nochmals besonders gezeichnet. Man will im Kopf der h. Jungfrau Rafael's Geliebte erkennen, was mir indessen mehr als ein Wunsch der Kunstliebhaber denn begründet erscheint. Das köstliche Studium in Rothstein ist hoch 12″ 9‴, br. 8″.

114. Das Christkind zu derselben h. Familie vom Jahr 1518. Studium in Rothstein voll Leben und Wahrheit.

115. Maria kniet an einem Erdhügel, auf dem sie das sitzende Christkind hält. Dieses neigt sich und streckt das rechte Ärmchen nach dem links knienden kleinen Johannes, welcher ein Kreuzchen in der Linken und einen Pergamentstreifen in der Rechten hält, in dem er aufmerksam liest. Den Grund bildet eine reiche Landschaft mit einem Wasser. Geistreicher Federentwurf zu einem kleinen Bilde, welches in vielen Exemplaren existirt und von denen das beim *Inspector Wendelstadt* in Frankfurt a. M. den Vorrang verdient. Hoch 10″ 6‴, br. 6″ 10‴.

Gest. von *S. Mulinari* 1784. — Lithogr. bei *C. Vogel* in Frankfurt a. M.

116. Das Christkind im Schoos der Maria. Leichter Federentwurf in der Manier des Perugino. Näher angegeben ist nur das Jesuskind, welches in der Stellung einige Ähnlichkeit mit dem in der Madonna des Duca di Terranuova hat, nebst dem Gewand im Schoos der Mutter. Neben ist noch ein Stück Gewandstudium.

117. Der Kopf einer Madonna und der obere Theil des Kindes; sodann ein Engelskopf. Sorgfältiger Fe-

derentwurf, welcher noch etwas an die Manier des Perugino erinnert. Zur Seite links ist noch die halbe Figur des kleinen Johannes in Rothstein gezeichnet, von der es aber ungewiss ist, ob sie von fremder Hand überarbeitet oder hinzugefügt wurde. Auf der Rückseite des Blattes ist noch ein Madonnenkopf sorgfältig mit der Feder gezeichnet. Er hat einige Ähnlichkeit mit dem der Madonna del Granduca.

118. Eine sitzende heilige Jungfrau, welche das Christkind auf dem Schoos hält. Von der Seite rechts kommt der kleine Johannes, ein Lamm bringend, das er mit beiden Ärmchen umfasst und wonach auch das Christkind hinreicht. Schöner, leichter Federentwurf in Rafael's Florentiner Behandlungsweise.

119. Maria von vorn gesehen, mit dem sich ihr zuwendenden Jesuskinde auf dem Schoos. Flüchtiger Entwurf mit der Feder.

120. Madonnen und Kinder, leicht mit der Feder skizzirt. Einer dieser Entwürfe hat Ähnlichkeit mit der Madonna Bridgewater, indessen sind die Beine des Kindes anders gewendet. — Auf der Rückseite des Blattes ist noch der Entwurf zu einer weiblichen Figur, ähnlich der Venus von Medicis. Siehe N. 133.

121. Madonna del Pesce. Leichter Entwurf in Rothstein nach Modellen, um die Gruppirung und Bewegung der Figuren richtig anzugeben. Die Maria ist nach einer Frau aus dem gemeinen Volke mit einem weissen Tuch über dem Kopf entworfen, zum Christkind nur die Stelle angedeutet. Diese Zeichnung, welche nur wenig von Rafael's geistreicher Art und Weise zeigt, ist jedenfalls zu mangelhaft, als dass Marc Anton den Stich nach derselben hätte fertigen können, wie in den „Italienischen Forschungen" III S. 127 als wahrscheinlich angegeben wird. In dem Nachlass *Lawrence* ist eine Zeichnung dieser Composition in Bister ausgeführt, aber kein Original.

122. Maria auf der Erde sitzend, im Profil gesehen,

legt die Hand auf ihre Brust. Das Christkind sitzt auf ihren Knien und lehnt sich mit seinem Köpfchen rückwärts an der Mutter Brust. Leichter aber schöner Federentwurf.

123. Die heilige Jungfrau, von vorn gesehen, sitzt mit unterschlagenen Beinen auf der Erde, legt die Hände in den Schoos und ist in Betrachtung des Jesuskindes vertieft, welches rechts neben ihr sitzend ein aufgeschlagenes Buch vor sich hält. Diese überaus liebliche, naive Darstellung scheint dem Leben abgelauscht und ist mit grosser Zartheit mit Silberstift auf perlgrauem Papier gezeichnet und mit Weiss gehöht. Kleines Blatt.

124. Heilige Familie. Maria kniend hebt einen Schleier von dem auf dem Boden liegenden Christkinde, welches verlangend die Händchen nach der Mutter streckt. Die Bewegung des Kindes hat mit dem der Madonna di Loreto Ähnlichkeit. Hinten steht Joseph auf den Stab gelehnt. Der Ochs sieht durch eine Öffnung aus dem Stall. Die in einen Halbkreis schliessende Zeichnung ist auf grau Papier mit Silberstift gezeichnet und mit Weiss gehöht. Die Umrisse sind mit feiner Nadel zum Bausen durchstochen. Hoch 6″ 4‴, breit 4″ 9‴.

125. Maria an der Wiege kniend. Während sie die Linke auf die Brust hält, reicht sie mit der Rechten nach der Wiege. Flüchtiger Entwurf in Silberstift. Hoch 3″ 2‴, breit 2″ 8‴.

Gegenstände aus der Legende.

126. S. Georg zu Pferd, mit dem Schwert den Drachen erlegend. Ohne Hintergrund. Geistreicher Federentwurf zu dem kleinen Bilde im Pariser Museum. Hoch 9″ 10‴, breit 8″.

Gest. von *S. Mulinari* Tab. XV. N. 58. 1774.

127. S. Georg zu Pferd, mit der Lanze den Drachen erlegend. Im landschaftlichen Hintergrund kniet die Königstochter. Geistreicher Federentwurf zu dem klei-

nen Bilde in S. Petersburg. Die Umrisse sind zum Bausen durchstochen. Hoch 10″, breit 8″ 1‴.

Gest. von *S. Mulinari.* Tab. XXXVII 1774.

Entwürfe zu den Malereien im Vatican.

128. Die Philosophie; allegorische Figur mit zwei kleinen Genien zu ihrer Linken, welche eine Tafel halten. Entwurf mit der Feder zu dem grau in Grau gemalten Bilde unter der Pallas in der Schule von Athen. Auf demselben Blatt ist rechts noch ein Gewandstudium zum untern Theil einer weiblichen Figur, und links eine halbe weibliche Figur, welche ein Buch hält. Hoch 11″ 2‴, breit 7″ 7‴.

S. Mulinari hat die Zeichnung als eine von Leonardo da Vinci herausgegeben. N. 42. 1778. Die allegorische Figur gest. von *Marc Anton.* Bartsch XIV N. 381.

129. Einige der Engelknaben zum Wandgemälde der Disputa. Links auf demselben Blatt ein Studium zu Brust und Arm eines Mannes. Rechts ein Engel. Auf der Rückseite eine stehende Frau. Sämmtlich Entwürfe in Rothstein.

130. Die Befreiung Petri aus dem Kerker. Petrus hat hier den Kopf nach aussen gewendet. Auch die Seite links mit den fünf Wachen ist etwas verschieden von der Ausführung, sonst sind die übrigen Theile damit übereinstimmend. Leicht mit der Feder entworfen, in Sepia schattirt und mit Weiss gehöht. Kleines Blatt, welches theilweis sehr gelitten hat.

131. Die Wasserträgerin zum Burgbrand. Etwas links noch ein Theil der weiblichen Figur, welche Wasser hinaufreicht. Bekleidete Figuren. Voll Leben und meisterhaft in Rothstein entworfen.

Mythologische Gegenstände.

132. Hercules drei Centauern bekämpfend. Sehr geistreicher Federentwurf, voll Leben und von der grössten Schönheit in der Composition. Auf der Rück-

seite sind noch einige Entwürfe, die aber nicht von Rafael zu sein scheinen. Darauf steht: Raffaello. Kl. 4.

133. Eine der Venus von Medicis ähnliche weibliche Figur, mit langen Haaren. Schön mit der Feder gezeichnet. Links ist noch ein flüchtiger Entwurf zu einer bekleideten Figur. Rückseite der Zeichnung N. 120.

134. Ein Knabe auf einem Delphin reitend. Flüchtiger Federentwurf, der mit einigen Abänderungen sich mehrmals auf der Rückseite des Blattes wiederholt findet. Oben ist in Rothstein der Grundriss zu einem Haus oder zu mehreren Zimmern mit Angabe der Maasse aufgezeichnet.

135. Leda. Sie sitzt unter einem Baum und hält mit ihrer Rechten den Kopf des zu ihren Füssen sitzenden Schwanes. Bei ihr liegen die Knaben Castor und Pollux. Auf der Rückseite befindet sich derselbe Gegenstand etwas kleiner und mit Abänderungen. Eine schöne Federzeichnung, welche aber von einem Schüler Rafael's zu sein scheint.

Gest. von *S. Mulinari* Tab. XXXIII. N. 120. 1774.

136. Bacchus, stehende, nackte Figur mit einer Vase auf dem Kopf; in der Rechten hält er einige Trauben, aus welchen ein kleiner Satyr Saft drückt. In schwarzer Kreide etwas Peruginisch gezeichnet, aber zweifelhaft, ob von Rafael's Hand, indem die Formen nicht schön genug sind.

Gegenstände aus der profanen Geschichte.

137. Entwurf zum ersten Wandgemälde für die Libreria des Doms in Siena, welche Bernardino Pinturicchio ausgeführt, vorstellend des Äneas Sylvius Piccolomini Abreise nach dem Concilium zu Basel, in Gesellschaft des Cardinals Dominicus da Capranica. Diese Zeichnung ist in vielen Theilen von der Ausführung verschieden, besonders in der Hauptfigur des jungen Äneas Sylvius, der hier ritterlich seine Rechte in die Seite stützt, in kurzem Reisekleid und mit einer einfa-

chen Mütze bedeckt. Im Frescogemälde hat er dagegen einen weiten Mantel um, einen Hut mit breiter Krempe auf dem Kopf und in seiner Rechten hält er einen Brief. Auch der Hintergrund ist sehr verschieden und viel grossartiger in der Zeichnung. Rafael schrieb mit eigener Hand auf die Zeichnung: „La historia è questa che MS. enea era in la comitiva de MS. Dominicho da Capranica el quale era fatto Cardinale e non publicato quando el detto andava in Basilia al concillio e intrato in mare al porto a Talamone e essendo per intrare nel porto de Genova fu assalito da le tempesta e battuto fine in Libia.“ Auch bei der Figur des Cardinals zu Pferde steht von Rafael's Hand: „MS. Domenicho da Crapanicha.“ (Die Versetzung des r kommt im italienischen Volksdialekt häufig vor.) Diese interessante Zeichnung hat leider sehr gelitten. Sie ist, gleich einer zweiten für die Malereien in Siena im Hause Baldeschi zu Perugia, mit der Feder gezeichnet, in Bister getuscht und mit Weiss gehöht. Hoch 26″, breit 15″ 6‴.

138. Die Pest, Il Morbetto genannt, oder die Darstellung der Pest bei den Phrygiern, welche *Marc Anton* nach einer Zeichnung Rafael's gestochen hat. Bartsch XIV N. 417. Unsere Zeichnung ist in allen Theilen und in der Grösse aufs genauste mit jenem Stiche übereinstimmend, aufs sorgfältigste mit der Feder gezeichnet, mit Bister schattirt und mit Weiss gehöht, sehr vollendet und in allen Theilen so durchgeführt, wie es sonst bei den echten Zeichnungen Rafael's nicht der Fall ist. (Ich halte daher eine andere desselben Gegenstandes im Nachlass *Lawrence* in London, die sehr frei und geistreich behandelt ist, für den Originalentwurf.) Unsere Zeichnung befand sich ehedem in der Sammlung des Cardinals Albani in Rom und wurde von der Gegenseite von *Francesco Aquila* gestochen. Nachmals besass sie die Kunsthandlung Bardi & C., welche sie durch Rafael Morghen wollte

stechen lassen, er starb aber vor Vollendung der Platte. Sie hat theilweis gelitten. Hoch 7″ 3‴, breit 9″ 3‴.

In der Florentiner Sammlung befand sich ehedem noch der Entwurf zu der Gruppe mit der todten Mutter und dem Kinde, das nach deren Brust greift, nebst noch drei andern Figuren; und besonders noch einem todten liegenden Knaben aus dem Kindermord. Wahrscheinlich ist es keine echte Zeichnung, da sie nicht mehr gezeigt wird; hier führe ich sie indessen an, da *S. Mulinari* Tab. II N. 6. 1774 sie bekannt gemacht hat.

Aus dem Nachlass von C. Ploos van Amstel zu Amsterdam wurde im Jahr 1800 eine Zeichnung des Morbetto um fl. 24. — verkauft, wahrscheinlich die obenerwähnte, nun im Nachlasse *Lawrence.*

Studien und Portraite.

139. Gewandstudium. Skizze nach einem auf dem Schoose liegenden Gewand. Mit Silberstift gezeichnet und mit Weiss gehöht. Kleines Blatt.

140. Schöner Mädchenkopf im Profil gesehen, links gewendet und etwas abwärts gesenkt. Leicht mit der Feder nach der Natur gezeichnet.

141. Kopf einer Frau, die schon über die Blüthe ihrer Jahre ist; lebensgross, fast von vorn gesehen. Kunstliebhaber wollen in ihr das Bildniss der Geliebten Rafael's erkennen. Mir scheint nicht allein dieses, sondern überhaupt die Echtheit der Zeichnung zweifelhaft. Die Behandlungsweise in Rothstein, mit kreuzweis geschwungenen Linien, ist zum wenigsten nicht die des Rafael. Das Blatt ist stark beschnitten und nur noch das Gesicht erhalten.

In der Akademie der bildenden Künste zu Florenz.

142. Carton zu der Madonna mit dem schlafenden Kinde. Maria zur Erde hingekniet, hebt den Schleier von dem links im Schlafe liegenden Christkinde, um es dem bei ihr knienden kleinen Johannes

zu zeigen, der freudig auf dasselbe hindeutet. In schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht. Die Umrisse sind zum Bausen durchstochen. Leider hat der Carton gelitten und ist stark überarbeitet. Hoch 2′ 6″, breit 2′. Bekanntlich gibt es mehrere Bilder dieser Composition, die ein Original von Rafael voraussetzen, welches aber bis jetzt nicht aufgefunden worden ist.

Die Akademie besitzt noch zwei andere Cartons, welche dem Rafael zugeschrieben werden.

a) Die heilige Familie, La Madonna della Gatta genannt. Er ist in Sepia ausgeführt und in der Zeichnung so schwach, dass er, obgleich die Erfindung von Rafael herrührt, nicht einmal einem seiner Schüler darf zugeschrieben werden.

b) Interessanter ist der Carton einer sitzenden Maria mit dem Christkinde auf dem Schoos. Er ist sorgfältig in schwarzer Kreide ausgeführt und ein hübsches Jugendwerk des *Filippino Lippi.*

In der Gallerie Corsini zu Florenz.

143. Carton zum Portrait des Papstes Julius II. Er ist in schwarzer Kreide ausgeführt und in den Contouren mit der Nadel durchstochen, um zur Verfertigung des bekannten Gemäldes als Bause zu dienen. Er kommt wahrscheinlich aus dem Nachlass des Cav. del Pozzo und wurde vom Cardinal Neri Corsini erstanden. Siehe P. Mariette an Bottari. Lettere pittoriche IV p. 545.

Eine Zeichnung nach dem Portrait in Rothstein befindet sich in der Sammlung des *Herzogs von Devonshire zu Chatsworth.*

Im Cabinet des Cav. Benvenuti Maler zu Florenz.

144. Der kleine Johannes kniet und scheint aufwärts sehend dem Jesuskinde Blumen reichen zu wollen, welche er in seinem Felle bewahrt. In Stift gezeichnet. Hoch 4″ 3‴, breit 3″ 11‴.

145. Eine nackte weibliche Figur auf der Erde sitzend.

Der Kopf eines Kindes und drei Entwürfe zum Christkind, das liegend die Hände nach der Mutter reckt. Auf röthlich Papier gezeichnet. Hoch 4″ 5‴, br. 5″ 8‴.

In S. Giovanni in Laterano in Rom.

146. Carton zur Madonna aus dem Hause Alba. Er befindet sich in der kleinen Sacristei dieser Kirche, ist von derselben Grösse wie das Gemälde, aber viereckt. In schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht. Leider hat er gelitten und ist stark überarbeitet. Wie er dahin gekommen, ist mir unbekannt; schon J. Richardson erwähnt ihn.

In der Villa Pamfili bei Rom.

147. Noa lässt die Arche bauen. Entwurf zu dem Frescobild in den Loggien des Vatican. In schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht. Da diese Zeichnung überarbeitet ist, so lässt sich deren Echtheit nicht mit Gewissheit behaupten. Hoch 8″ 6‴, breit 15″.

Im Cabinet des Ritters A. Thorwaldsen,
Bildhauer in Rom.

148. Kleiner Carton zu einem Madonnenbild. Maria, halbe Figur, neigt den Kopf etwas auf ihre rechte Seite und betrachtet lächelnd das quer vor ihr liegende Christkind, indem sie es mit beiden Händen, besonders aber mit ihrer Rechten hält. Dieses, mit dem Köpfchen an die rechte Brust der Mutter gelehnt, sieht freudig zu ihr hinauf, hält die linke Hand auf seine rechte Brust und stützt sich auf den rechten Ellbogen. Das linke Beinchen legt es auf das rechte, ausgestreckte. In halber Lebensgrösse in schwarzer Kreide

gezeichnet und leicht gewischt. Etwa 2 Fuss hoch. Dem Charakter der Zeichnung nach fällt die Entstehung des Cartons um das Jahr 1505, zu welcher Zeit Rafael von der Peruginischen Art zu der der Florentiner überging.

Thorwaldsen erwarb diesen Carton vom englischen Landschaftmaler Wales, und zwar unter folgenden Umständen: Zur Zeit als die Unterstützung einer Pension in Rom für ihn verstrichen war, ergriff er mancherlei Gelegenheiten sich Geld zu erwerben, um seinen Aufenthalt in Rom verlängern zu können. So zeichnete er auch häufig dem Landschafter Wales Figuren als Staffage für seine Bilder, wofür ihm dieser einen Scudo Tagelohn gab. Nun war der Engländer aber auch nicht immer bei Gelde, so dass Thorwaldsen obigen Carton an Zahlungsstatt erhielt.

Da nach der Verfügung Thorwaldsen's alle seine gesammelten Kunstwerke, als ein Vermächtniss an seine Nation, der Stadt Copenhagen zugedacht sind, so wird einstens auch diese Zeichnung Rafael's dahin wandern.

Im Cabinet des Cav. Vincenzo Camuccini, Maler in Rom.

149. **Die Grablegung Christi.** Die Leiche Christi wird über einem Sarkophag von drei Männern unterstützt. Einer fasst sie unter den Armen, zwei andere, ein älterer, bärtiger links und ein Jüngling rechts unterstützen sie auf einem Leintuch. Maria im Grund der Höhle wird ohnmächtig und stützt sich auf eine der Frauen, während eine andere unter dem aufgehobenen rechten Arm Christi dessen Wunde beschaut. Magdalena im Vordergrund bückt sich zu des Heilandes Füssen. Oben im Grund der Höhle ist in hebräischer Schrift der 52. und 53. Vers des 23. Capitels des Evangeliums Lucas geschrieben. Sehr schön in Sepia ausgeführt. Hoch 6″ 5‴, br. 5″.

Diese Zeichnung war ehedem in der Sammlung des Grafen Arundel in England, kam dann in den Palast Borghese in Rom und aus diesem an Cavaliere Camuccini daselbst, wo ich sie zu bewundern so glücklich war. (Englisches Gold brachte sie indessen nach England zurück, indem sie im Jahr 1829 mit andern Zeichnungen vom Hon. *George John Warnon* erstanden wurde.)

Eine schöne Copie, in Bister ausgeführt, besitzt die Sammlung des *Erzherzogs Karl* in Wien.

Kupferstiche nach der Zeichnung.

Von: *Lucas Vorstermann* in kl. 4. Gegenseite. Mit der Inschrift: O tristes animae etc. und Mariae Magnae Britanniae Ser. Reg. haec Christi Corporis humiatis a Luca Vorstermano in aes incisa D. D. Ex. Arundeliana penu deprompta a Raphaello Urbin. delin. Cum priv. Reg. exc. 1628. — *Cornel. Galle* in einem Achteck. Klein 8. — *F. Lonsing* fecit 1768. Klein 4. Mit Inschrift: Humiliavit semetipsum factus obediens usque ad mortem. Epist. S. Pauli ad Philip. Cap. II. v. 8. — *F. A. Krebs.* Mog. 1750. Klein 4. — *Mich. van Lochom.* Klein 4. Gegenseite. — *Joan Volpato.* Klein 4. Zuweilen mit rother Farbe gedruckt. — *Merckel*, Landshuth 1772 3. April. Geringer Stich. Klein 4. — Von einem *Anonymen*, in klein 4. mit der hebräischen Inschrift im Felsengrund. Raph. Vrb. inv. — Von einem andern *Anonymen* schlecht radirt. Klein 4. ohne die hebräische Inschrift und ohne Namen Rafael's. Gegenseite. — Lithographirt von *F. Rehberg.* — Landon Vie et oeuvres de Raphael N. 298.

150. **Der Kopf einer Madonna in Silberstift.**

In der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand.

151. **Der Carton zur Schule von Athen. Hoch 8′ 6″ 5‴, br. 24′ 6″ 3‴.**

Der obere Theil der Architektur, so wie auch die Figuren des Apollo und der Minerva fehlen. Die Hauptabweichungen gegen die Ausführung in Fresco sind folgende: Es fehlt in der untern Gruppe links die Fi-

gur rechts des sitzenden Philosophen (Heraklit), welcher sich auf den linken Ellbogen stützt. Durch deren Hinzufügung in dem Gemälde wurden die Gruppen nicht allein besser verbunden, sondern Rafael bereicherte auch seinen Gegenstand durch die Angabe einer neuen Richtung in der Philosophie. Der hinter Archytas im Profil gesehene jugendliche Kopf, Theano genannt, ist im Carton unbedeckt und hat nach Jünglingsart die Haare frei auf die Schultern herabfallen. — Gegenüber in der untern Gruppe, rechts, fehlen noch die Portraite des Rafael und des Perugino. Ptolomeus hält noch keine Himmelskugel. — Oben links im Grund fehlt die hintere Figur in der Ecke, welche mit der Hand nach dem Kopf greift, und hinter der Gruppe der Zuhörer des Aristoteles die zwei wandelnden Figuren. — Aus diesen Angaben geht hervor, wie Rafael beim Ausführen noch bemüht war seinem Gegenstand eine grössere Vollständigkeit, seinen Gruppen mehr Haltung und Rundung zu geben. — Der Carton ist mit Kohle aufgezeichnet, in schwarzer Kreide ausgeführt und mit Weiss gehöht. Cardinal Carlo Borromeo brachte ihn nach Mailand, durch Federico kam er in die Ambrosianische Bibliothek. Mit andern Kunstwerken wanderte er nach Paris, wo er im Saal des Apollo im Louvre aufgestellt war; im Jahr 1815 nach dem Friedensschluss kehrte er nach Mailand zurück

152. Fragment des Cartons zur Constantinsschlacht. Es ist die Gruppe rechts von Constantin mit den zwei Reitern, welche zwei Köpfe emporhalten, und derjenige, welcher mit der Rechten nach dem Maxentius hindeutet; ferner der zu Boden gestürzte Reiter, der sich gegen einen Krieger vertheidigt; hinter diesem einige Bogenschützen und andere Krieger in der Ferne. Obgleich dieses Bruchstück sehr gelitten hat, so erkennt man doch noch hinlänglich die meisterhafte Ausführung, die mir keinen Zweifel lässt, dass der Carton von Rafael selbst ist gefertigt worden. Hoch 2′ 4″ 9‴, br. 7′ 8″ 4‴.

153. Zwei Reiter. Der vordere, fast vom Rücken gesehen, galoppirt; der zweite mit spitzer Mütze rennt mit verhängten Zügeln. Auf dem Blatt links ist noch ein Pferdskopf angegeben. Es ist ein Fragment einer sehr lebendig mit der Feder entworfenen Zeichnung und etwas lavirt. Der Behandlungsweise nach ein Jugendwerk Rafael's, etwa aus dem Jahr 1505. Hoch 8″, breit 10″ 6‴.

154. Gewandstudium zur heiligen Jungfrau in der Disputa del Sagramento. Flüchtig, aber schön in schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht.

155. Entwurf zum obern Theil desselben Wandgemäldes der Theologie. Es sind nur die flüchtigen Angaben zu folgenden unbekleideten Figuren: Gott Vater, Christus mit Maria und Johannes und einige der Heiligen. Rückseite des Blattes N. 154.

156. Einer der Dioscuren, welcher ein Pferd am Zaum hält, nach der Antike auf dem Capitol. Mit breiter Feder in der Art des Rafael gezeichnet. Auf der Rückseite ist noch nach einem antiken Relief ein Flussgott mit einigen andern Figuren entworfen.

Im königlichen Museum zu Neapel.

162. Carton, Moses am feurigen Busch, Fragment der Composition des Deckengemäldes im Vatican. Es ist nur die Figur des Moses, meisterhaft in Kohle und in schwarzer und weisser Kreide ausgeführt. Es ist nicht möglich eine breite Behandlungsweise mit lebendigerem Gefühl für Ausdruck und wahrer Zeichnung zu vereinen. Leider hat der ursprünglich aus vielen kleinen Papierbogen zusammengesetzte Carton sehr gelitten, so dass fehlende Stücke ergänzt, andere Theile überarbeitet sind; zum Glück ist der Kopf des Moses noch gut erhalten. Der Carton kommt aus der Sammlung Farnese.

163. Carton zur heiligen Familie in Neapel. Es ist die Composition, welche Rafael für Leonello da

Carpi ausführte. Der Carton, in schwarzer und weisser Kreide gezeichnet, ist stark überarbeitet, die linke Seite selbst ergänzt. Er kommt gleichfalls aus der Sammlung Farnese.

164. Winkelmann erwähnt noch eine Zeichnung im königlichen Farnesischen Museum zu Neapel, die Grablegung vorstellend, wo das Haupt des Heilandes die Schönheit eines jungen Helden ohne Bart zeige. Jetzt ist sie, so wie noch einige andere dem Rafael zugeschriebene Zeichnungen, nicht mehr ausgestellt.

Im Kloster Monte Cassino.

165. Rafael's Portrait von sich selbst in einem Alter von etwa 30 Jahren gezeichnet. Er ist etwas mehr als drei Quart gesehen, links gewendet. Den Kopf bedeckt ein Barett. Er hat keinen Bart, seine Haare fallen voll und lang herab. Fast lebensgross in schwarzer Kreide gezeichnet. Leider ist es nur ein Fragment der Zeichnung, so dass der obere Theil des Baretts, die Haare auf der rechten Seite und alles von dem Hals an abwärts fehlt. Auch hat die Zeichnung sehr gelitten; demungeachtet ist es eine kostbare Reliquie, welche uns den Meister in reiferen Jahren und in den Formen durchgebildet zeigt: Seine ihm eigenthümliche Anmuth erscheint hier mit seinem klaren Verstande und der Tiefe seines Gemüthes vereint. Unten steht auf dem Blatte: „Ritratto di R. S. V. fatto da se stesso.“ Und auf der Rückseite nochmals: „Ritratto di Raffaele Mano propria.“ Hoch 18″, breit 7″.

Im Palast des Grafen Ranghiasci zu Gubbio.

166. Gott Vater trennt das Licht von der Finsterniss. Geistvoller Entwurf zu der Frescomalerei in den Loggien des Vatican. Mit der Feder gezeichnet, in Sepia schattirt und mit Weiss gehöht. 4.

Eine Copie desselben ist in dem Nachlass *Lawrence* in London.

Im Palast Filippo Donnini zu Perugia.

167. Die Anbetung der Könige. Geistreiche Federzeichnung zu dem kleinen Bild der Predella zur Krönung Mariä aus S. Francesco, jetzt im Vatican. Auf der Rückseite steht geschrieben: Filippo Donini. Hoch 8″ 3‴, breit 12″ 3‴.

Im Palast des Grafen Giulio Cesari zu Perugia.

168. Christus vor Herodes; Entwurf mit der Feder; nackte Figuren; aus der Florentinischen Epoche Rafael's. Querfolio. Diese Zeichnung soll nach Rom gesendet und dort verkauft worden sein.

In dem Hause Lodovico Baldeschi zu Perugia.

169. Die Vermählung Kaiser Friedrich's III mit Eleonore von Portugall. Zeichnung für die Frescomalerei in der Libreria des Doms zu Siena. Der Kaiser, seiner königlichen Braut entgegenkommend, fasst sie bei der Rechten, während der Cardinalbischof Äneas Sylvius bei ihnen in der Mitte stehend sie an den Schultern fasst, gleichsam sie zusammenfügend. Neben und zunächst hinter dem Kaiser befinden sich sechs Männer und drei Reiter des Gefolges; rechts bei Eleonoren vier Frauen und drei Männer, und weiter hinten noch sechs Reiter. Links im Hintergrunde sieht man mehrere Reiter und viele Lanzenknechte nahe bei einer Säule in der Mitte, welche bekanntlich zum Andenken an dieses Ereigniss vor einem der Thore von Siena aufgeführt wurde. In der Ferne zeigt sich zwischen sanften Hügeln das Meer mit dem Schiff, wor-

auf die Prinzessin nach Italien gelangte. Diese Zeichnung ist überaus lebendig und geistreich behandelt, die Charaktere sind sprechend, die Pferde voll Feuer, die Kleidung im Costum der Zeit, aber geschmackvoll und mit Wahl angewendet, nicht überladen, wie nachmals in dem Wandbild von Pinturicchio. So zeigen auch hier alle Figuren verschiedenartigen Antheil, während in der Ausführung viele theilnahmlose Bildnisse ausgezeichneter Sieneser Personen nur gleichgültige Zuschauer abgeben. Auch änderte Pinturicchio den Hintergrund, ohne Rafael's Liniengefühl zu besitzen, durch die Ansicht mehrerer Gebäude von Siena. Diese Änderungen scheinen indessen zu beweisen, dass Rafael die Entwürfe zu den Malereien nicht in Siena selbst machte, wo es leicht gewesen wäre den Wünschen des Bestellers sogleich nachzukommen. Oben auf dem Blatt steht von Rafael's Hand: Questa e la quinta Das Übrige ist erloschen und nicht mehr lesbar. Mit der Feder gezeichnet, mit Bister leicht schattirt und mit Weiss gehöht. Das Blatt in vier Theile gefalten, bekam Brüche, die nur schlecht zusammengefügt sind. Hoch 21″, br. 15″.

In dem Hause Cavaceppi in Perugia.

170. Eine heilige Familie. Maria mit dem Christkinde, Elisabeth mit dem kleinen Johannes und S. Joseph bilden eine pyramidale Gruppe. Mit der Feder gezeichnet, aquarellirt und mit Weiss gehöht. Zufolge der Antologia Pittorica p. 69, und der Guida al Forestiere per la Città di Perugia 1784 p. 258 soll es eine ausgezeichnet schöne Zeichnung in Rafael's zweiter, oder Florentiner Manier sein. Wahrscheinlich die Composition, welche er für Domenico Canigiani malte. Nach den Mittheilungen des Pungileoni p. 289 war die Zeichnung aber nur eine Durchzeichnung des Originals,

welches er verloren glaubt [1]). Als ein Geschenk des Auditor Filippo Cavaceppi besass sie der Erzbischof Berioli zu Urbino, welcher sie im Jahr 1818 der Prinzessin von Wales verehrte.

In dem Hause Gio. Battista Ceccomani in Perugia.

171. Carton zu einer Maria, halbe Figur mit dem Kinde. Nach der Guida al Forestiere per la Città di Perugia 1784 p. 241 befand sich das nach ihm auf Holz gemalte Bild von Rafael im Palast Borghese in Rom. Nähere Angaben fehlen, und da die Familie Ceccomani ausgestorben ist, so hat sich auch alle Spur über den Carton verloren. Wahrscheinlich aber war es der Carton zu dem jetzt Hrn. *Rogers in London* gehörigen Madonnenbilde, von dem sich eine Copie von Sassoferrato in der Gallerie Borghese befindet.

1) Eine Originalzeichnung aus dem Hause Cavaceppi zu jener h. Familie, aber ohne den Joseph, befindet sich in der Sammlung des *Erzherzogs Karl* in Wien. Siehe N. 190.

Rafaelische Zeichnungen in Deutschland.

In der Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien.

Diese Sammlung, eine der reichhaltigsten, die es gibt, ist ein Vermächtniss des Herzogs Albrecht von Sachsen Teschen an den jetzigen hohen Besitzer. Ein grosser Theil der Zeichnungen aus der Italienischen Schule stammt aus dem Cabinet des Prinzen Charles de Ligne, andere kommen aus den Versteigerungen in Holland. *Adam Bartsch*, *Ferdinand Ruschweyh* und *Charles Antoine Favart* haben mehrere derselben gestochen. Lithographirte Facsimile enthält das schätzbare Werk, welches *Ludwig Förster* in Wien unter folgendem Titel herausgegeben hat: **Lithographirte Copien von Originalzeichnungen berühmter alter Meister der italienischen Schule, aus der Sammlung Sr. Kais. Hoheit des durchlauchtigsten Erzherzogs Carl von Österreich. Wien bei Mannsfeld & Comp.** — Der erste Band mit 80 Blättern ist seit dem Jahr 1835 geschlossen (so auch derjenige nach Meistern der deutschen und niederländischen Schulen). Eine erwünschte Fortsetzung wird vorbereitet. Mehrere hier beigefügte Notizen über die Herkunft der Zeichnungen entlehnte ich einem mir gefälligst mitgetheilten handschriftlichen Catalog von Adam Bartsch; durch diesen, und nächst der Liberalität des erhabenen Besitzers

der Sammlung, auch durch die Dienstwilligkeit des Herrn Directors Rehberger und der Herren Inspectoren, die ich hiermit dankbar anerkenne, war ich im Stande folgendes ausführliche Verzeichniss der Zeichnungen Rafael's zu fertigen.

Gegenstände aus dem alten Testament.

172. Abraham fällt vor den drei Engeln auf sein Angesicht; Sara steht in der Thüre. Leichter Federentwurf zu dem Frescobilde in den Loggien des Vatican. Auf bräunlich Papier, mit Sepia schattirt und mit Weiss gehöht. H. 7″ 2‴ breit 9″ 1‴. — Aus den Samml. De la Noue und A. Rutgers um fl. 11 — verkauft.

Holzschnitt in Helldunkel von *A. M. Zanetti.*

173. Jacob am Brunnen bei den Töchtern Laban's. Entwurf zum Frescobilde in den Loggien; sehr schön auf bräunlich Papier mit der Feder gezeichnet, mit Sepia schattirt und mit Weiss gehöht. H. 8″ br. 9″. Aus der Samml. J. Walraven in Amsterdam, um fl. 46 — verkauft.

Holzschnitt in Helldunkel von *A. M. Zanetti.* — Aquatinta von *H. Benedicti.* 4.

174. Joseph legt seinen Brüdern den Traum aus. Entwurf zum Frescobilde in den Loggien; sehr breit behandelt; mit der Feder auf grau Papier gezeichnet, mit Sepia schattirt und mit Weiss gehöht. H. 8″ 7‴ br. 12″. Aus der Samml. Herzog von Ursel.

Gest. von einem *Schüler des Marc Anton.* Bartsch XV p. 10 N. 5. — *Beatrizet* 1541. Bartsch XV p. 244 N. 9. — Von einem *Anonymen* in 8. — Im Nachlass des Malers *Lawrence* in London ist ein gleich schöner Entwurf derselben Composition. Um das Original herauszufinden, müsste man beide Zeichnungen vergleichen können.

175. Der Sturz der Mauern von Jericho. Leichter Federentwurf. H. 9″ 9‴ br. 13″ 9‴. Wenn an dieser

Zeichnung für das Bild in den Loggien auch einige wenige Theile von Rafael sein sollten, so ist doch der grössere Theil von anderer Hand.

Lith. von *F. Eybl,* aber nicht im Werk von Mannsfeld erschienen.

176. David erlegt den Riesen Goliath. Geistreich behandeltes Studium in schwarzer Kreide zum Frescobild in den Loggien. Es sind nur die zwei Hauptfiguren, nebst dem fliehenden Krieger rechts. H. 9″ 6‴, br. 12″ 6‴. Eine schöne Zeichnung in Bister der Hauptgruppe bewahrt die *Florentiner Sammlung.* Auf der Rückseite ist die Gruppe der Apostel im Tod des Ananias. Beide scheinen aber nur Studien nach den Originalen zu sein.

177. Martyrthum der heiligen Felicitas. Auf blau Papier in Bister und Weiss ausgeführt. H. 9″ 4‴, br. 5″. Das Blatt trägt den Stempel des Grafen von Arundell. Lithographirt von Pilizotti. Es ist die von Marc Anton gestochene Composition, Bartsch N. 117. Allein diese Zeichnung darf eben so wenig als eine andere in der *Dresdner Sammlung* für Original gehalten werden.

Gegenstände aus dem neuen Testament.

178. Die Verkündigung. Die heilige Jungfrau wendet sich in demüthiger Verehrung, wie vom Knien aufstehend, nach dem herbeieilenden Engel. Oben Gott Vater und der herabschwebende heilige Geist. Die Zeichnung umschliesst ein halber Kreis; mit der Feder entworfen und mit Sepia und Weiss ausgeführt. Hoch 10″ 1‴, br. 17″ 4‴. Aus den Samml. Crozat und Prince de Condé.

179. Entwurf zum Kindermord, den Marc Anton gestochen. Es ist der Scherge, welcher mit dem Schwert das Kind der fliehenden Mutter tödten will; sodann nochmals ein genaueres Studium zu den Beinen der Frau, so auch des Kopfs und des Arms, womit sie

das Kind hält. In Rothstein. H. 9″, br. 15″ 6‴. Aus den Samml. Mariette und Prince de Ligne.

180. Entwürfe zu demselben Kindermord. Es ist nochmals der die Frau verfolgende Scherge mit der Feder gezeichnet, nebst einigen halb erloschenen Angaben in schwarzer Kreide, womit Rafael nicht scheint zufrieden gewesen zu sein und die verschieden von der Ausführung sind. Rechts auf demselben Blatt ist noch ein Studium zum obern Theil eines nackten Schergen; und unten, zum Urtheil Salomon's in der Stanza della Segnatura, die rechts kniende Mutter. Federentwurf. Da die beiden Entwürfe sich auf demselben Blatt befinden, erhalten wir durch sie den interessanten Aufschluss, dass der berühmte Kindermord um dieselbe Zeit als jenes Frescobild des Urtheils Salomon's, also um 1510 entstanden ist. Auf der Rückseite desselben Blattes hat Rafael noch in schwarzer Kreide einen nackten Mann entworfen, welcher wahrscheinlich zum Soldaten in letztgenannter Composition bestimmt war, aber nicht angewendet wurde. H. 10″ 6‴, br. 11″ 2‴. Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, Marquis de Gouvernet, Julien de Parme, und Prince de Ligne. Siehe die Rückseite N. 213 mit der allegorischen Figur der Astronomie.

181. Der wundervolle Fischzug; erster Entwurf dazu. Die zwei Kähne mit Christus und den Aposteln sieht man im Hintergrund. Vorn links stehen drei Männer, gleich Aposteln, und bei ihnen sitzt eine Mutter mit ihrem Kind; etwas weiter rechts, näher am Ufer des Sees sitzen noch zwei Frauen mit einem Kind. Einige andere mit Kohle angegebene Figuren sind fast erloschen. Mit der Feder gezeichnet und mit Sepia und Weiss vollendet. Die sehr ausgeführte Zeichnung ist etwas überarbeitet. Unten steht: LVC. 5. H. 8″ 8‴, br. 14″ 7‴. In der Versteigerung Mariette wurde sie um L. 300 — verkauft. Aus den Samml. Crozat, Mariette, Julien de Parme und Prince de Ligne. Auf der

Rückseite ist noch ein geistloser Entwurf zu den beiden Schiffen.

Bartsch erwähnt im handschriftlichen Catalog eine Copie obiger Zeichnung in *Nürnberg*. Auch sah man ehedem eine in der *Florentiner Sammlung*. Gest. von *J. B. Franco*. Bartsch XVI p. 124. N. 14. — *A. Fantuzzi*. — *Ph. Thomassin* mit veränderter Landschaft. — Lith. von *Pilizotti*. — Bei Landon N. 234.

182. Studium zu drei Aposteln in der Transfiguration. Es sind diejenigen, welche die Mitte des Grundes unter dem Berge einnehmen; der eine steht, der andere breitet entschuldigend seine Hände aus, vom dritten sieht man nur ein Stück. Sie sind alle unbekleidet und sehr schön und sorgfältig nach dem Modell in Rothstein gezeichnet. H. 12″ 1‴, br. 10″ 1‴. Aus den Samml. Crozat, Marquis de Gouvernet, Julien de Parme und Prince de Ligne.

Lith. von *Fr. Eybl*.

183. Zwei Apostel, anderes Studium zur Transfiguration. Es ist der vorn zur Linken sitzende (Andreas) nebst dem, welcher hinter ihm hinaufzeigt. Nackte Figuren in Rothstein gezeichnet. H. 11″ 4‴, br. 8″ 7‴. Aus denselben Sammlungen wie N. 182.

Lith. von *Fr. Eybl*.

184. Der vorn links sitzende Apostel (Andreas) zur Transfiguration. Köstliches Studium nach dem nackten Modell, etwas kleiner als vorhergehendes, und auch verschieden in der Bewegung. In Rothstein gezeichnet. H. 4″ 10‴, br. 5″ 6‴.

185. Die Verklärung, in der Disposition genau wie das Gemälde, aber nackte Figuren. Die Art, wie diese berühmte Federzeichnung behandelt ist, entspricht zwar der des Rafael, nur fehlt ihr das Freie, Originelle und Geistvolle des Meisters: auch die Verhältnisse der Figuren sind alle etwas kurz, öfters selbst unangenehm gedrungen. Sodann muss es auffallen, dass die Anordnung sämmtlicher Figuren ganz mit dem Gemälde über-

einstimmt, während wir bei Rafael, wie bei allen grossen Meistern bemerken, dass sie ihre Entwürfe bei der Ausführung nie ohne einige Änderungen benutzten. Es bewährt sich daher die Ansicht, dass diese Zeichnung vielmehr, um zu täuschen, später nach dem Gemälde, als von Rafael zum Studium sei gefertigt worden. H. 20″, br. 14″ 13‴. Sie hat theilweise gelitten. Aus den Samml. de Piles, Montarsis und Crozat.

Lith. von *J. Pilizotti.*

186. Das Abendmahl. Flüchtiger Federentwurf aus Rafael's Jugend. Nur der linke Theil ist vollendet. Zwei Pfeiler einer gewölbten Halle theilen die Composition in drei Theile. quer fol. Siehe die Rückseite N. 201.

187. Maria am Kreuze stehend. Sie ist dreimal in verschiedenen Stellungen gezeichnet. Am ausgeführtesten in der Darstellungsweise des Perugino, und wie sie Rafael im Gemälde beim Cardinal Fesch in Rom angebracht. Hiezu scheint denn auch dieser Entwurf aus der Jugendzeit Rafael's gedient zu haben. Der Torso zu Christus am Kreuze ist auch angedeutet. H. 10″ 3‴, br. 8″. Aus der Samml. Julien de Parme.

Gest. von *Adam Bartsch.*

188. Die Steinigung Stephani. Erster Entwurf zum Carton für die Tapete. Es sind neun Figuren, welche bis auf den Heiligen unbekleidet sind; dieser kniet ganz von vorn gesehen in der Mitte (statt etwas von der Seite wie in der Tapete.) Links halten drei Männer Steine und vor ihnen sitzt Saulus, die Kleider wahrend, auf der Erde. Rechts werfen drei Männer mit Steinen, ein vierter liest welche auf. Sehr schöner Federentwurf. H. 10″ 3‴, br. 16″ 3‴. Aus der Samml. Mariette.

Gest. von *A. Bartsch.* 1787 — Lith. von *J. Pilizotti.*

189. Die Frau des Ananias ist todt auf die Stufen des Tempels hingesunken. Zehn Männer und Frauen stehen entsetzt dabei. Eine schöne in Bister ausgeführte Zeichnung, welche in der Composition Ähnlichkeit mit

der des Leviten von Ephraim hat, welche sich in der Sammlung *Denon* in Paris befand [1]). Unsere Zeichnung dürfte eine Benutzung derselben von einem Schüler Rafael's sein. H. 7″ 3‴, br. 9″ 6‴.

Heilige Familien und Madonnen.

190. Die h. Familie für Dom. Canigiani, jetzt im Münchner Museum. Es ist nur ein flüchtiger Entwurf zu den beiden Frauen mit ihren Kindern; Joseph fehlt. Da die Extremitäten der Frauen und der Kopf der h. Elisabeth sehr naturgetreu und sorgfältiger als das Übrige gezeichnet sind, so scheint es ein Studium nach dem Leben zu sein. Mit Rothstein entworfen und mit der Feder ausgezeichnet. H. 10″ 4‴, br. 9″. Aus der Samml. Cavaceppi.

Gest. von *A. Bartsch.* — Lith. von *Fendi.* Eine Benutzung dieser Zeichnung siehe N. 170.

191. Maria, halbe Figur. Sie hat das Christkind auf einem Polster vor sich sitzen und reicht ihm mit der Rechten einen Granatapfel; die Linke liegt auf einem geöffneten Buch. Ihren etwas links abwärts geneigten Kopf bedeckt ein Schleier. Das Christkind und die Hände der Maria sind sorgfältig behandelt und scheinen ein Studium nach dem Leben. Die mit Kohle entworfene und schön mit schwarzer Kreide ausgeführte Zeichnung ist noch in der Manier des Perugino behandelt. Da die Figuren ein Drittel Lebensgrösse haben, so diente sie vielleicht als Carton zu einem nun verschollenen Bildchen. H. 15″ 6‴, br. 11″. Aus den Samml. Julien de Parme und Prince de Ligne.

192. Madonna aus dem Hause Alba. Sie ist etwas verschieden von der Ausführung, indem der kleine Jo-

1) Mir ist unbekannt, wohin die Zeichnung aus der Sammlung Denon gekommen ist. Siehe: Description des objets d'Arts qui composent le Cabinet de feu le Baron Vivant Denon. Paris 1826. N. 299. Gest. im Werke von Denon pl. 89. Bei Landon N. 291. Der Gegenstand ist entlehnt aus dem Buch der Richter Cap. 19 und 20.

hannes hier ein Lamm hält. Mit der Feder gezeichnet, braun schattirt und mit Weiss gehöht. Die verdächtige Zeichnung hat sehr gelitten, ist überarbeitet und in ein ovales Format geschnitten. H. 7″ 3‴, br. 6″. Aus der Samml. Prince C. de Ligne.

193. Die heilige Familie. Maria sitzt rechts zur Seite der h. Anna, ihr das Christkind darreichend. Flüchtig mit Kohle entworfen und mit der Feder ausgezeichnet. H. 5″ 5‴, br. 4″ 7‴.

Gest. von *Ch. Ant. Favart* 1818. Gegenseite. — Aus der Samml. de Ligne.

194. Maria, in einem Palaste sitzend, wendet sich rechts und scheint das Christkind dem zur Erde sitzenden kleinen Johannes darreichen zu wollen; die Kinder betrachten sich liebreich. Bei einer Säulenhalle sieht man noch einen Mann angedeutet. Sehr geistreicher Entwurf mit Feder und Tinte gezeichnet. H. 6″ 11‴, br. 4″ 11‴.

Gest. von der Gegenseite von *Ch. Ant. Favart* 1818. — Aus der Samml. Prince de Ligne. Eine Copie dieser Zeichnung war im Cabinet *Roger Lagoy* in Paris, und ist von diesem Liebhaber auch radirt worden. Umriss bei Landon N. 229.

195. Maria, in einer Landschaft sitzend, liest in einem Buch und hält das Christkind vor sich, welches nach dem Buch hinaufreicht. Zu den Seiten die Angabe von zwei Engeln. Sehr flüchtiger, aber geistreicher Federentwurf. H. 7″ 3‴, br. 5″ 9‴. Siehe Blatt N. 208. — Aus der Samml. Prince de Ligne.

196. Zwei Madonnen, Federentwürfe auf einem Blatt. Die zur Linken hat in der Stellung Ähnlichkeit mit der Madonna aus dem Hause Colonna im Berliner Museum, das Christkind aber steht hier auf dem Schoos der Mutter, ihren Hals mit seinem rechten Ärmchen umfassend.

Der andere Entwurf ist gleichfalls eine sitzende Madonna, halbe Figur, mit dem stehenden Christkind, welches sich mit der Rechten an den ihre Brust be-

deckenden Kleidersaum hält und nach dem links stehenden kleinen Johannes blickt. Dieser ist zur Hälfte gesehen und hält einen Vogel in der Hand. Hintergrund etwas Landschaft.

Noch sieht man auf demselben Blatt die Andeutung zu einer Madonna und zu einem Knaben. Siehe Rückseite N. 233.

197. Entwürfe zur Jungfrau im Grünen in der Gallerie des Belvedere in Wien. Auf der einen Seite des Blattes ist die sitzende Maria mit den beiden Kindern viermal in abweichenden Stellungen, besonders der des kleinen Johannes, entworfen; und auf der Rückseite noch dreimal die Gruppe und mehrmals die Kinder. H. 9″ 4‴, br. 13″ 10‴.

Diese Federentwürfe hat *S. Paccini* 1770 von der Gegenseite auf zwei Blätter in Facsimile gestochen [1]).

198. Maria und das Christkind, welches sie im Arm hält, wenden sich nach einer Heiligen links. Rechts auf dem Blatt sind noch zwei Federentwürfe zu einem h. Hieronymus.

Auf der Rückseite des Blattes: verschiedene sehr flüchtige Skizzen zu Madonnen und Christkindern. Ferner eine schlafende Figur in einen Mantel gehüllt und zwei Studien zu jugendlichen Rücken. H. 13″ 6‴, br. 9″ 7‴. — Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, M. de Gouvernet, Julien de Parme und Prince de Ligne.

1) Von S. Paccini kenne ich noch drei andere Facsimile nach Zeichnungen Rafael's, deren Originale ich aber nirgends getroffen habe. Es sind folgende.

a) Drei schwebende Engel, nur halbe Figuren mit der Feder gezeichnet. Sie scheinen Studien für die Engel rechts in der Disputa zu sein.

b) Weiblicher Kopf nach oben gewendet, in der Art wie die von Desnoyers gestochene h. Catharina. Es ist nur der vordere Theil des Kopfes.

c) Gewandstudium für den obern Theil einer weiblichen Figur, hinter ihr links ein sie verfolgender Jüngling, und rechts ein Kind. Federentwurf.

199. Sechs Madonnen mit dem Kind im Arm, flüchtige Entwürfe, von denen zwei in Rothstein, vier mit der Feder skizzirt sind.

Auf der Rückseite des Blattes ist ein grösserer, schöner Entwurf mit Stift zu einer Maria, halbe Figur, welche das Christkind quer über den Schoos hält. Beide begegnen sich in ihren Blicken, indem sie ab-, das Kind aufwärts sieht. Der obere Theil des Kindes ist mit der Feder ausgezeichnet. H. 9″ 9‴ br. 7″ 2‴. — Aus den Samml. Tim. Viti, Crozat, Marquis de Gouvernet, Julien de Parme und Prince de Ligne.

200. Maria mit dem Christkind im Schoos sitzt in einer Landschaft und ist im Begriff demselben die Brust zu geben. Links knien ein paar Engel und rechts sieht man Joseph zur Hälfte in einem Grunde wandeln. Flüchtig mit Tinte auf röthlich Papier skizzirt, und so sehr in der Art des *Timoteo Viti*, dass diese Zeichnung unbedenklich diesem Nachahmer Rafael's darf zugeschrieben werden. H. 6″ 7‴, br. 5″. — Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, M. de Gouvernet, Julien de Parme, und Prince de Ligne.

Heiligenbilder und Sibyllen.

201. S. Sebastian, dreimal mit der Feder entworfen; er steht mit auf dem Rücken gebundenen Händen in einer etwas gezierten Stellung, wie wir dergleichen bei Rafael zuweilen in den Jahren 1505 bis 1508 begegnen. Auf demselben Blatt sind noch zwei Studien zu einem männlichen Rücken und noch einzelne Theile desselben. Diese Zeichnung befindet sich auf der Rückseite des Blattes mit dem Abendmahl N. 186. H. 10″, br. 14″ 3‴. — Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, M. de Gouvernet, Julien de Parme und Prince de Ligne.

202. Der Kopf einer enthaupteten, jungen Heiligen auf einer Schüssel liegend. Schöne Zeichnung in schwar-

zer Kreide, mit Weiss gehöht. Sie scheint von einem Schüler Rafael's herzurühren. H. 8″ 9‴, br. 5″ 9‴.

203. Der kleine Johannes der Täufer in anbetender Stellung rechts gewendet, wahrscheinlich Fragment einer heiligen Familie. Mit Kohle entworfen und mit Tinte ausgezeichnet. Dieses Blättchen aus Rafael's Jugend ist auf einem grossen Carton mit einigen Skizzen von Leonardo da Vinci aufgeklebt, und mit einer Randverzierung von Giorgio Vasari umgeben. Aus den Samml. Crozat, P. Mariette und Jnlien de Parme.

204. Die alte Tiburtinische Sibylle. Sie stützt sich sitzend mit beiden Armen auf und wendet sich links. Sehr schönes Studium in Rothstein zu dem Frescogemälde in S. Maria della Pace in Rom. Das Gewand im Schoos ist etwas mehr als das übrige ausgeführt. H. 10″ 6‴, br. 6″ 6‴.

Gest. von *Ferd. Ruschweyh* 1806.

205. Studium zum aufgehobenen Arm der jungen Cumäischen Sibylle für das Frescogemälde in S. Maria della Pace. Ferner ein Studium nach einem weiblichen Modell zum obern Theil des links gewendeten, schwebenden Engels desselben Bildes. Beide sehr schön in Rothstein gezeichnet, die Formen sind grossartig und mächtig in der Art des Michel Angelo, aber sehr naturgetreu und aufs zärteste behandelt. H. 8″ 8‴, br. 8″ 1‴. — Aus den Samml. d'Argenville und Julien de Parme.

206. Studium zu dem links gewendeten, schwebenden Engel für dasselbe Frescogemälde in La Pace. Er ist nackt nach dem Leben gezeichnet, darunter nochmals viel studirter der Arm, welcher die Pergamentrolle hält. Zur Seite ist besonders das Gewandstudium zu demselben Engel sehr geistreich in Rothstein gezeichnet. H. 10″ 3‴, br. 14″. d'Argenville zahlte in Rom 150 Livres für diese Zeichnung. Nachmals besass sie Julien de Parme und Prince de Ligne.

Entwürfe für die Wandgemälde in den Stanzen des Vatican.

207. Entwurf zur untern, linken Hälfte der Disputa. Von den 19 mehr oder weniger sichtbaren, bekleideten Figuren sind die beiden Kirchenväter Hieronymus und Gregor am besten erhalten und zeigen noch Reste der ursprünglichen Zeichnung, die leider sehr überarbeitet ist. Mit der Feder gezeichnet und mit Sepia und Weiss vollendet. H. 11″ 6‴, br. 16″ 9‴. — Aus der Samml. Crozat.

Gest. vom Grafen *von Caylus.* — Lith. von *Pilizotti.*

208. S. Ambrosius und Pietro Lombardo nebst einem jungen aufblickenden Manne, halbe Figuren, diese Entwürfe zur Disputa, mit der Feder gezeichnet, befinden sich auf der Rückseite des Blattes N. 195, das noch Überreste einiger Zeilen von Rafael's Entwurf zu dem Sonett enthält, welches wir noch vollständig auf einer Zeichnung im Britischen Museum besitzen. Auf unserer Zeichnung sind folgende Zeilen von einer barbarischen Beschneidung des Blattes verschont geblieben:

lingua or di parlar disoglie e
a dir di questo dileto so in g
ch'amor mi fece p. mio gr
ma lui pìu ne rincratio de
e questo se me rimasto ancor
pel fisso inmaginar que
moso tanta letizia che

Die letzten drei Zeilen sind gegen durchgestrichene ersetzt, die folgendermassen lauten:

pel fisso inmaginar
quel dolce suo parlar
ne mio pensir quel se p

Weiter unten entwarf Rafael nochmals dasselbe Sonett, wovon sich aber auf unserm Blatt nur der An-

fang erhalten hat. Die erste Zeile, welche durchgestrichen ist, heisst:

d'un bello assalto si bel ch'el dì

Und ist ersetzt durch:

Un pensar dolce e rimenbrare in modo
pin di dispera e ricordarsi el dano
molte disperande nel mio peto stanno.

Das Weitere ist abgeschnitten worden. Aus diesen und andern Versuchen dieser Art von Rafael geht genugsam hervor, dass, obgleich er, ein im höchsten Grad dichterischer Geist, mit der grössten Leichtigkeit und Bestimmtheit in der bildenden Kunst producirte, ihm doch die Abfassung von Sonetten viele Mühe machte und er es nicht dahin bringen konnte selbst damit befriedigt zu sein. Denn so viel wir wissen, liess er es mit diesen Versuchen um das Jahr 1508 bewenden.

209. **Die Gruppe mit Pythagoras** für die Schule von Athen. Es sind fünf Figuren mit der des vor ihnen stehenden Anaxagoras, nebst der Andeutung noch einiger andern, und nochmals ein etwas grösseres Gewandstudium für Anaxagoras. Auf graubräunlich Papier mit Stift entworfen und mit Weiss gehöht. H. 11″, br. 14″ 6‴. — Aus den Samml. Crozat, de Gouvernet, Julien de Parma, Schmidt und Prince de Ligne.

Gest. von *P. P. A. Robert*, Tonplatte von N. Lesueur. quer fol. N. 44. — *J. Th. Prestel* 1785 von der Gegenseite. — *Ferd. Ruschweyh* 1807 ohne das Gewandstudium. — Lith. von *Pilizotti.*

210. **Die sitzende Muse**, Calliope genannt, welche im Parnass zunächst der rechten Seite des Apollo eine Trompete hält. Sehr studirt ist der nach dem Leben gezeichnete, aufgehobene Arm. Die Anordnung des Gewandes erinnert an das der antiken Statue der Ariadne. Schöner Federentwurf. H. 9″ 3‴, br. 8″ 2‴. Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, de Gouvernet, Julien de Parme und Prince de Ligne.

Lith. von *J. Pilizotti.* Die Rückseite des Blattes enthält ein Fragment des Gewandstudiums zu der stehenden, vom

Rücken gesehenen Muse, gleichfalls mit der Feder für den Parnass gezeichnet. Es ist das Original einer täuschenden Copie in der *Florentiner Sammlung*.

211. Die sitzende Muse, welche im Parnass zunächst der linken Seite des Apollo eine Lyra hält, Urania genannt. In dem schönen Federentwurf ist hauptsächlich die Stellung berücksichtigt, die Bewegung des Kopfs mit dem Hals sorgfältig studirt. Statt der Lyra in der Rechten, umfasst sie in unserm Entwurf das Knie. H. 9″ 3‴, br. 8″ 2‴. — Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, de Gouvernet, Julien de Parme und Prince de Ligne.

Gest. von *Ferd. Ruschweyh.*

212. Dante, stehende Figur im Profil gesehen, rechts gewendet, hält seine Divina Comedia an die Brust. Der untere Theil ist nur leicht angegeben. Federentwurf für den Parnass. Hoch 12″ 7‴, br. 5″ 3‴. Mit dem achtstrahligen Stern, dem Stempel von Nic. Lanier, Keeper des Königs Karl I von England, versehen. — Aus den Samml. Crozat und Prince de Ligne.

Gest. von *A. Bartsch* 1787.

213. Die Betrachtung der Gestirne, oder die allegorische Figur der Astronomie. Entwurf zu einem der Übergangsbilder in dem Zimmer delle Segnatura. Neben dem Federentwurf der ganzen Gestalt ist nochmals studirter die aufgehobene Hand gezeichnet. Rückseite des Blattes N. 180 mit dem Kindermord.

214. Die Messe von Bolsena; leichter Entwurf zum obern Theil dieser Composition; mit der Feder gezeichnet und mit Sepia schattirt. Hoch 8″ 3‴, br. 14″ 6‴. — Aus der Samml. Ant. Rutgers um fl. 10 — versteigert. Prince de Ligne.

Lith. von *J. Pilizotti.*

215. Die zwei Frauen im Burgbrand mit dem vor ihnen knienden Kinde, welches die Händchen flehend aufhebt. Sehr schön in Rothstein gezeichnetes Studium nach der Natur. Hoch 12″ 3‴, br. 9″ 6‴. —

Aus den Samml. d'Argenville, Julien de Parme und Prince de Ligne.

Gest. von *A. Bartsch.* — Lith. von *Fendi.*

216. **Der junge Mann**, welcher sich an der Mauer herablässt. Studium nach der Natur zum Bild des Burgbrandes. Sehr schön und sorgfältig in Rothstein gezeichnet. Der Kopf des Modells ist sehr individuell wiedergegeben und keinesweges schön, aber der Körper voll männlicher Kraft und schön in den Verhältnissen. Eine unbefugte Hand hat den Grund des weissen Papiers grau gefärbt, um die Figur besser herauszuheben, was indessen zu manchen Misständen Anlass gab. Hoch 13″ 10‴, br. 6″. — Aus den Samml. Crozat, Mariette, Julien de Parme und Prince de Ligne.

In dem Nachlass *Lawrence* ist dieselbe Figur einmal in Rothstein, das andere mal in Bister ausgeführt, aber keine derselben ist Originalzeichnung. Im Catalog der Ausstellung bei Woodburn N. 76. Aus der Samml. *Denon.*

217. **Der junge Mann**, welcher seinen alten Vater auf dem Rücken trägt. Herrliches Studium in Rothstein zu der Gruppe im Burgbrand. Bewundrungswürdig ist die Wahrheit der Zeichnung und das Charakteristische, womit die verschiedenen Alter in allen Theilen der beiden Figuren durchgeführt sind. Die Ausführung ist sorgfältig vollendet. Aus den verschiedenen Studien zum Burgbrand geht augenfällig hervor, dass Rafael sein Äusserstes angewendet, um auch in der Darstellung von nackten Körpern neben Michel Angelo würdig zu bestehen. Hoch 12″, br. 6″ 8‴.

Lith. von *J. Pilizotti*, das facsimile gibt jedoch nicht ganz die Feinheit der Zeichnung im Original wieder.

218. **Drei zuschauende Sänger** auf erhöhter Bühne. Studium zu der Gruppe links in der Krönung Karl's des Grossen. Besonders schön sind die Chorkleider nach dem Wirklichen gezeichnet. Auf bräunlich Papier mit der Feder entworfen und mit Weiss gehöht.

Hoch 9″, br. 7″. Aus den Samml. Crozat, Mariette, Julien de Parme und Prince de Ligne.

Gest. von *A. Bartsch* 1787 [1]).

Mythologische Gegenstände.

220. Apollo, stehende, nackte Figur vom Rücken gesehen. Köstliches Studium in Rothstein zum Götterfest, Deckengemälde in der Farnesina. Rafael's feine Auffassung und Darstellung seines schönen Modells zeigt sich hier nicht nur in den fliessenden jugendlichen Formen, sondern auch in dem Ausdruck jugendlichen Trotzes, welcher sich im schönen Profil höchst bezeichnend ausspricht. — Aus der Samml. Prince de Ligne.

Gest. von *A. Bartsch*. — Lith. von *Kriehuber*.

221. Venus zeigt ihre Wunde dem bei ihr stehenden Amor. Schöne Zeichnung in Rothstein nach einem Originalentwurf Rafael's, für das Badezimmer des Cardinals da Bibiena bestimmt. Hoch 8″, br. 6″ 3‴.

Bernard Picart hat sie in seinen „Impostures innocentes" herausgegeben. — *Ferd. Ruschweyh* 1806. kl. fol. — *Balzer* 4.

222. Venus, oder Ariadne, in den Schoos des Bacchus gelehnt. Nach Bartsch Angelica und Medor. Obgleich diese schöne Zeichnung in Rothstein, so wie auch noch ein grösseres Stück des Cartons in derselben Sammlung von Giulio Romano herrührt, so wird sie hier doch aufgeführt, da sie ebensowohl zu den Darstellungen im Badezimmer des Cardinals da Bibiena, als zu denen in der Villa Palatina gehört. Hoch 14″ 3‴, br. 10″ 9‴.

223. Psyche, die Götter anrufend. So wird eine bekleidete weibliche Figur, in lebhaft bittender Stellung auf Wolken kniend genannt, obgleich zur nähern Be-

1) Die hier befindliche grosse schöne Zeichnung nach dem Frescogemälde des Attila wird schon im handschriftlichen Catalog von A. Bartsch dem Meister selbst nicht zugeschrieben.

zeichnung ihr die Flügel fehlen; eben so wenig stimmt die Bekleidung mit dem antiken Costum. Sehr geistreicher Entwurf in Rothstein. Hoch 7″ 8‴, br. 10″. Aus den Samml. Crozat, Calviere, Destouche und d'Argenville.

224. Eine Bacchantin zwischen zwei Faunen tanzend. Der eine bläst auf einem Horn, der andere auf einer Rohrpfeife. Schöne Zeichnung in dunklem Rothstein. Hoch 7″ 2‴, br. 13″ 6‴. Aus der Samml. Prince de Ligne. — Gest. von Adam Bartsch. Eine ganz ähnliche Zeichnung, gleichfalls von grosser Schönheit, enthält die Sammlung des Königs von England. *Agostino Veneziano* hat sie mit einem Gegenstück von zwei tanzenden Bacchantinnen und einem Faun 1516 gestochen. Siehe Bartsch XIV N. 250. So auch *G. Audran* in seinem Livre des 10 basreliefs. Da die Zeichnung sehr schön ist, so glaubt man sie von Rafael nach einem antiken Relief, was indessen die Behandlungsart keiner der noch vorhandenen Zeichnungen bestätigt; vielmehr glaube ich in einer derselben die Hand des Giovanni da Udine zu erkennen, da besonders die Haare in dessen eigenthümlicher Weise behandelt sind. Hier sei auch noch im Vorbeigehn bemerkt, dass Rafael sich stets der schönen, feuerrothen Kreide, nie aber des violettlichen Rothsteins bediente.

225. Juno auf ihrem Wagen, von zwei Pfauen gezogen, ein Amorin schiebt hinten am Wagen. Schöne Composition zu einer der vier runden Frescobilder im mittleren Bogen der Halle der Villa Madama; sie ist ganz im Geiste Rafael's von *Giovanni da Udine* erfunden und ausgeführt. Auf bräunlich Papier mit der Feder gezeichnet und in Sepia und Weiss vollendet, und zum Übertragen quadrirt. Hoch 8″, br. 10″ 5‴.

Nach dem Gemälde hat *Joh. Ottaviano* einen Stich davon als Rafael's Erfindung herausgegeben.

Die Sammlung bewahrt unter den Rafaelischen Zeichnungen noch vier Blätter mit mythologischen Gegen-

ständen, welche indessen schon A. Bartsch in seinem handschriftlichen Catalog richtig als Compositionen eines Schülers angibt. Es sind folgende Gegenstände:

a) Eine träumerisch sitzende Frau wird von einem herannahenden Jüngling am Kopf berührt. Er zeigt nach oben, wo Apollo in seinem Wagen. Den Grund bildet eine antik gehaltene Landschaft. Die Zeichnung ist in Bister in der Art des Giulio Romano ausgeführt. *Giulio Bonasone* hat sie gestochen.

b) Ein Jüngling sitzt erhöht in einem reichverzierten Zimmer und umfasst eine neben ihm stehende junge Frau. Mädchen bringen Vasen, Amorine scherzen auf einem Baum und Ganymed schwebt auf dem Adler. Lith. von *J. Pilizotti*. Ein dieser Composition ähnliches Ölgemälde befindet sich in der Gallerie des Belvedere in Wien.

c) Scene in der Vorhalle eines römischen Tempels. So ist dieses Blatt in der Lithographie von *J. Pilizotti* genannt.

d) Ansicht eines prachtvollen Tempels. Mehrere Reiter sprengen einher, vor denen Frauen zu entfliehen scheinen, dabei viel Volk.

Die drei letztern Zeichnungen sind von einer und derselben Hand ausgeführt, und scheinen, nach gewissen Eigenheiten zu schliessen, von einem niederländischen Schüler Rafael's herzurühren.

Allegorische Figuren.

226. **Die Charitas.** Leichter Federentwurf zu einer der drei theologischen Tugenden, welche Rafael grau in Grau zur Predella der Grablegung im Palast Borghese ausgeführt. In diesem Entwurf sind nur drei Kinder angegeben, während sich deren fünf in dem Bildchen vorfinden. Hoch 13″, br. 9″ 6‴. Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, Mariette und Julien de Parme. Die Rückseite des Blattes scheint eine erste Idee zur Grablegung zu enthalten, siehe N. 242. Der treffliche Mariette irrt, indem er in einer der Zeichnung beigefügten Note sagt, dass dieselbe ein Entwurf für die Charitas im Saal Constantin's sei, und darauf gestützt den Schluss zieht: Rafael habe zu diesem Saal schon alle Compositionen und die sie umgebenden Figuren vorbereitend entworfen.

227. Ein geflügelter Knabe, oder Genius. Er hält in der Rechten ein ovales Schild und in der Linken einen Ölzweig. Das rechte Bein, welches ursprünglich aufgehoben gezeichnet war, hat Rafael geändert und grade hinter das vordere Bein gestellt. Schöner Federentwurf, wahrscheinlich zu einem Schildhalter. Hoch 4″ 7‴, br. 3″ 8‴.

Gest. von *C. A. Favart* 1818. Gegenseite.

Historische Gegenstände.

228. Alexander's Hochzeit mit Roxane. Sie sitzt verschämt, während Alexander, rechts vor ihr stehend, ihr eine Krone reicht. Amor und Hymen begleiten ihn und elf Amorinen sind beschäftigt entweder sie zu schmücken, oder ihn herbeizuführen, oder mit seinen Waffen zu spielen. Alle Figuren dieser köstlichen Zeichnung sind unbekleidet und aufs zärteste in Rothstein ausgeführt. Hoch 8″ 6‴, br. 12″.

Rubens kaufte sie in Rom, dann kam sie in den Besitz des Cardinals Bentivoglio, der sie dem Medaillenschneider Melan geschenkt. Aus der Samml. Vaurose erwarb sie Crozat und von einem Privatmann der Herzog Albrecht von Sachsen Teschen. Indessen trägt sie auch den Stempel des Prinzen Charles de Ligne.

Gest. von *Nic. Cochin* N. 37 fürs Cabinet Crozat. Gegenseite. — Lithographirt von *J. Pilizotti*, der in diesem Blatt ein wahres Meisterstück geliefert hat.

229. Giovanni de' Medici zieht als Cardinallegat, vom Papst gesendet, in Florenz ein. Die allegorische Figur der Stadt Florenz empfängt ihn anredend; bei ihr liegt der Flussgott Arno. Entwurf zu den Lebensereignissen Leo's X, welche in Goldfarbe, als Verzierungen den Tapeten angewirkt sind. Auf bläulich Papier mit Sepia und Weiss ausgeführt. Nach des Vasari Angabe wird es wahrscheinlich, dass Rafael seinem Schüler *Gio. Francesco Penni* die Ausführung dieser Verzierungen überliess, so dass diese Compositionen, deren sich noch einige erhalten haben, ursprünglich alle

von letzterem stammen. Drei Zeichnungen von fast gleicher Schönheit finden sich von dem Einzug des Giovanni de' Medici vor: Die gegenwärtige, eine zweite in der *Pariser Sammlung* und eine dritte aus der Sammlung Denon in dem Nachlass *Lawrence* in London. Erstere kommt aus den Samml. Crozat, Mariette, dessen Stempel sie trägt, Julien de Parme und Prince de Ligne.

Gest. in Helldunkel von *Joh. Gottlieb Prestell* 1785. — Lith. von *J. Pilizotti.* — Landon N. 139.

230. **Ein päpstliches Consistorium**, oder Kaiser Friedrich I vor dem Papst kniend. Bald auf die eine, bald auf die andere Weise wird eine reiche Composition bezeichnet, welche Rafael vielleicht für das Zimmer di Torre Borgia im Vatican entworfen hatte, aber ohne Anwendung liess. Links sitzt der Papst auf seinem Thron, in einem vor ihm aufgeschlagenen Buche lesend; vor ihm kniet ein Mann in weitem Mantel. Viele Cardinäle und Geistliche sitzen aufmerksam umher auf ihren Plätzen und im Hintergrund sieht man Lanzenträger und Gefolge. Mit der Feder gezeichnet und mit Bister und Weiss vollendet. Hoch 14″ 3‴, br. 21″. — Aus der Samml. Prince de Ligne. — Die grossartige Composition, die schöne Gruppirung, die lebendigen Motive weisen unbestreitbar auf Rafaelischen Ursprung, obgleich unsere Zeichnung, die leider sehr gelitten hat, ihm nicht selbst darf zugeschrieben werden.

Lith. von *J. Pilizotti.* — Einen schlecht radirten Umriss von der Gegenseite hat *P. A. Robert* 1729 herausgegeben, wahrscheinlich nach einer Zeichnung, nun im Nachlass Lawrence, die aber auch kein Original ist.

231. **Eine geistliche Disputation.** Ein alter bärtiger Geistlicher sitzt erhöht in einer Tribune, von sechs Dominikanern (?) umgeben. Vor der Tribune sitzen drei Männer, über die Schriftstelle in einem Buche streitend, das von einem vierten gehalten wird. Zu den Seiten rechts u d links sind noch viele andere sich über den Gegenstand unterhaltende Gelehrte. Diese

reiche Composition ist mit der Feder entworfen und mit Sepia schattirt. Sie scheint von einem Schüler Rafael's, aber nicht von Giulio Romano herzurühren, wie A. Bartsch zu glauben scheint. Hoch 14″, br. 16″. Der Prinz Charles de Ligne zahlte fl. 105 — dafür.

Schlachten und Gefechte.

232. Schlachtgewühl, worin fünf Reiter und neun Streiter zu Fuss im Vordergrunde zu unterscheiden sind. In der Mitte sprengt ein Reiter heran und sticht mit seiner Lanze nach dem neben ihm hinsinkenden Streiter. Ein anderer ist unter sein Pferd gestürzt. Links und rechts, immer zu drei gruppirt, streiten Männer zu Fuss. Alle Figuren sind nackt und mit breiter Feder in Rafael's frühester Manier flüchtig entworfen. Hoch 10″ 5‴, br. 16″ 1‴.

Lith. von *J. Pilizotti.*

233. Drei Männer, welche sich gegen einen in der Zeichnung nicht sichtbaren Feind mit Lanzen vertheidigen. Sie sind alle nackt, der mittlere ist von neben, der rechts vom Rücken gesehen. Sehr schöner, lebendiger Federentwurf, aus Rafael's früherer Zeit, etwa aus dem Jahr 1505. Die Zeichnung ist auf der Rückseite des Blattes N. 196 mit Skizzen zu Madonnen. Eine Durchzeichnung der Umrisse, welche mit feiner Nadel zum Bausen durchstochen sind, und von Rafael's Hand zu sein scheint, befindet sich in der Sammlung der Akademie zu Venedig. Siehe N. 100.

234. Bruchstück eines Gefechtes. Fünf Streiter sind übereinander hingestürzt, von denen nur der eine sich kniend mit einem Spiess gegen den heransprengenden Reiter vertheidigt. Zwei andere bärtige Männer sieht man noch links. Nackte Figuren, alle sind links gewendet. So lebendig auch die Bewegungen derselben sind, so ist doch die Art der Zeichnung so sehr die des *Timoteo Viti,* dass eine alte Angabe, welche sie diesem zuschreibt, als die richtige zu betrachten ist.

Hoch 14″, br. 10″ 3‴. — Aus den Samml. Crozat, d'Argenville, Julien de Parme, Prince de Ligne. — Gest. von *J. Th. Prestel.* — Lith. von *J. Pilizotti* unter dem Namen einer Sarazenenschlacht.

Unter den Zeichnungen der Sammlung, welche in diesen Abschnitt gehörten, wenn sie von Rafael's Hand wären, sollen hier noch folgende erwähnt werden.

f) Die Elephantenschlacht gegen die Perser. Es ist genau dieselbe Composition, welche *Corelius Cort* 1567 gestochen hat. Wohin das Original gekommen, ist unbekannt, denn unsere Zeichnung ist nur eine geistlose Copie, vielleicht nach dem Kupferstich.

g) Ein Kampf mit Löwen. Diese weitläufige Composition, von ungeschickter Hand gefertigt, enthält einige dem Rafael entlehnte Figuren, z. B. den David, welcher den Goliath enthauptet, aus dem Gemälde der Loggien; zwei Reiter und einen laufenden Soldaten aus der Schlacht, welche Marco da Ravenna gestochen. Im Ganzen ein höchst stümperhaftes Product. — Lith. von *J. Pilizotti* unter dem Titel: Ein Kampf römischer Ritter.

Studien und Entwürfe.

235. Zwei stehende nackte Männer, der eine von neben, der andere vom Rücken gesehen, nebst der Andeutung eines dritten von vorn, der hinter ihnen steht. Sehr schönes und sorgfältiges Studium nach der Natur in Rothstein ausgeführt; der untere Theil der dritten Figur ist jedoch nur leicht mit der Kohle angegeben. Rafael sendete diese Zeichnung, wahrscheinlich mit Kupferstichen nach seinen Compositionen begleitet, an Albrecht Dürer nach Nürnberg, wie es dieser mit eigener Hand folgendermassen darauf bemerkt hat: „1515. Raphahill di Vrbin der so hoch peim Papst geacht ist gewest hat der hat dyse nackete Bild gemacht vnd hat sy dim Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt Im sein Hand zw weisen.“ Der vordere Mann mit ausgestrecktem Arm ist ein Studium zu dem Haupt-

mann, welcher im Sieg über die Sarazenen zu Ostia links neben dem Papst steht. Hoch 15″ 3‴, br. 10″ 8‴.

Gest. von *Beckenkamm.* — Lith. von *J. Kriehuber.* — In dem Dresdner Kupferstichcabinet ist eine sehr täuschende Copie nach dem Original von *Lefebre* gefertigt.

236. Zwei Reiter in weiten Röcken zu Pferde sitzend; der eine ist von vorn, der andere vom Rücken gesehen. Es scheint, Rafael hat diesen flüchtigen Entwurf in Rothstein nach einem Diener des Papstes gezeichnet, um sich die Haltung des Mannes zu Pferde zu merken. Vielleicht diente ihm das Studium zu dem Bild der Kreuztragung. Hoch 10″ 10‴, br. 7″ 1‴. — Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, Julien de Parme und Prince de Ligne.

237. Ein nackter, sitzender Mann, vom Rücken gesehen. Indem er sich auf den rechten Arm stützt, hebt er den linken in die Höhe. Studium nach der Natur mit der Feder gezeichnet. Hoch 8″ 3‴, br. 6″ 6‴.

238. Zwei nackte junge Männer an einem Hügel schauen aufmerksam vor sich; der eine von hinten nur zur Hälfte gesehen, lehnt sich an den Hügel an, der andere kniet hinter ihm, sich auf den rechten Arm stützend. Sehr geistreich mit der Feder nach dem Leben gezeichnet. Hoch 9″ 6‴, br. 6″ 5‴. — Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, de Gouvernet und Julien de Parme.

Auf der Rückseite des Blattes: Ein vorwärts schreitender Mann, mit gefaltenen Händen anbetend. Studium nach dem nackten Modell; dabei nochmals die Brust mit dem Arm.

239. Studium nach dem Körper eines bärtigen Mannes; daneben nochmals ein ähnlich gewendeter, aber jugendlicher Kopf und der obere Theil eines Knaben, so wie zwei Kinderköpfe, von denen einer durchstrichen ist. Leichter Federentwurf. Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, de Gouvernet, Julien de Parme und Prince de Ligne.

240. Ein stehender nackter Knabe von vorn gese-

hen, flüchtig nach einem Modell in Rothstein gezeichnet. Hoch 9″ 5‴, br. 6″ 3‴.

241. Spielende Knaben. Zwei von ihnen gehen miteinander, indem der eine den andern umfasst; ein dritter spielt mit einem Hund. Flüchtiger Entwurf mit blasser Tinte. Hoch 8″ 2‴, br. 14″. — Aus den Samml. Crozat, Marquis de Gouvernet, Julien de Parme und Prince de Ligne.

Auf der Rückseite ist der Entwurf der Grablegung, welche auch der Tod des Adonis genannt wird, von fremder Hand gezeichnet. Das Original befindet sich im Nachlass *Lawrence* in London.

242. Zwei Männer unterstützen einen dritten dahinsinkenden, indem ihn der eine unter den Armen fasst, der andere ihn mit einer Schleife hält. Nackte Figuren. Es scheint diese Zeichnung ein erster Entwurf zu einer Grablegung zu sein, und da sie sich auf der Rückseite des Blattes N. 226 mit der Charitas befindet, so sind wohl beide Federentwürfe erste Skizzen zum Altarblatt, welches Rafael für Attalante Baglione ausführte.

Einige Zeichnungen dieser Sammlung, welche, wenn sie von Rafael wären, in diesen Abschnitt gehörten, sollen hier noch erwähnt werden, da sie ausgezeichnet sind und von Schülern Rafael's herrühren.

h) Gewandstudium. Ein bärtiger Mann geht nach der Seite rechts, indem er sich in einen Mantel hüllt und den linken Arm unter den rechten schlägt. In Rothstein gezeichnet. H. 8″ 10‴, br. 5″. Gest. von *Ruschweyh* 1806.

i) Ein sitzender Mann, links gewendet, der seinen Arm auf das Knie stützt. Flüchtiger Entwurf in Rothstein nach einem nackten Modell. H. 5″ 3‴ br. 6″.

k) Ein streitender Soldat mit phrygischer Mütze; indem er sich mit seinem Schild zu decken sucht, wendet er sich nach innen. Entwurf in Rothstein. H. 10″ 6‴, br. 5″ 6‴.

l) Studium zu einem Kopf, drei Händen und drei Füssen. Schön nach der Natur mit breiter Feder gezeichnet.

m) Pegasus erhebt sich unter sechs Pferden, alle in

aufgeregten Stellungen. Flüchtig, aber geistreich behandelter Federentwurf.

Portraite.

243. Ein mit Laub bekränztes Mädchen, von vorn gesehen, sieht freundlich den Beschauer an; mit dem linken Ellbogen sich auflehnend, lässt sie ihre Hand herabsinken. Ihre Haare fallen auf die Schultern herab. Ein Mieder mit angehefteten Ermeln und eine Schürze bilden ihre Kleidungsstücke. Halbe Figur, sorgfältig in schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht. Haltung und Ausführung erinnern an die Art des Leonardo da Vinci, welche Rafael während seines Florentiner Aufenthalts nachahmte. In diese Zeit fällt auch diese Zeichnung, daher die Annahme, als stelle das Mädchen die sogenannte Fornarina vor, ganz ungegründet ist. Leider hat die schöne Zeichnung sehr gelitten und ist stark überarbeitet. Hoch 10″ 3‴, br. 7″ 4‴. — Aus der Samml. des Prinzen Charles de Ligne.

Gest. von *A. Bartsch* 1788. — Lith. von *Fr. Eybl.*

244. Bildniss eines etwas magern Mannes, in drei Viertel gesehen, links gewendet, dessen Kopf mit einer Mütze bedeckt ist. Flüchtig, aber geistreich in schwarzer Kreide gezeichnet. Hoch 11″ 2‴, br. 8″. — Aus der Samml. Prince de Ligne.

245. Jugendlicher Kopf, von vorn gesehen, mit einer Art Bund oder Netz um den Kopf, wie es Männer im 16. Jahrhundert zu tragen pflegten. Lebensgrösse. Die mit Kohle entworfene Zeichnung ist so sehr mit Bister überarbeitet, dass nicht allein des Meisters Hand nicht mehr zu erkennen ist, sondern sie hat auch alles Charakteristische so sehr verloren, dass man zweifeln kann, ob es einen Mann oder eine Frau vorstellt. Hoch 11″ 3‴, br. 10″.

Lith. von *J. Pilizotti.*

Architektur und Landschaften.

246. Kirchenfaçade mit zwei Thürmen und einer Vorhalle zu drei Haupteingängen. Über dem untern Geschoss und einer Attica erhebt sich in der Mitte das höhere Schiff, welches durch ein grosses rundes Fenster Licht erhält. Dem Giebel schliessen sich Strebepfeiler von geschwungenen Linien an, nach Art der Florentiner Bauart des 15. Jahrhunderts. Sowohl die Thürme von drei Geschossen, als auch die Façade schmücken gekuppelte Säulen, mit dazwischen angebrachten Nischen. Die Bedeckung oder der Helm der Thürme bildet eine hohe Pyramide und vier Spitzsäulchen auf den Ecken, alle massiv und mit einem Knopf versehen. Leichter Federentwurf und etwas mit Sepia schattirt. Hoch 9″ 1‴, br. 8″. Aus der Samml. Crozat. Man hält diesen Entwurf Rafael's für den, welchen er für die Façade der Kirche S. Lorenzo in Florenz gefertigt.

Gest. vom *Grafen von Caylus.*

247. Klostergebäude, romantisch an einer Felsenhöhle gelegen und mit Bäumen umgeben. Nach dem Wirklichen mit der Feder gezeichnet. Hoch 9″ 8‴, br. 7″ 10‴. Aus der Samml. des Prinzen de Ligne.

248. Bauernhäuser, von Bäumen umgeben; einige Bauern füttern ihre Hühner. Unten auf dem Blatt ist zierlich ein Capitäl von einer ionisch componirten Ordnung gezeichnet. Es scheint nach einem im Hof des Palastes zu Urbino oder zu Gubbio gezeichnet, da es mit den dort befindlichen übereinstimmt. Leichter Federentwurf. Hoch 4″, br. 8″. — Aus den Samml. Crozat, Mariette, Julien de Parme und Prince de Ligne.

249. Einige Gebäulichkeiten, mit Bäumen umgeben. Gleichfalls Entwurf aus Rafael's Jugend mit der Feder nach dem Wirklichen gezeichnet. — Aus den Samml. Crozat, Mariette, Julien de Parme und Prince de Ligne.

In der Sammlung des Fürsten Esterhazi von Galantha in Wien.

Daselbst befinden sich mehrere dem Rafael zugeschriebene Zeichnungen, welche zu sehen mir aber während meines Aufenthalts in Wien nicht vergönnt war; ich hoffte indessen später durch einen meiner Freunde ausführliche Nachrichten darüber zu erhalten, daher ich hier einen Platz für dessen Angaben offen hielt. Nun habe ich aber zu bedauern, dass dieselben Umstände, welche mir deren Kenntniss untersagten, jetzt noch fortdauern, so dass ich es vorziehen muss hier nur diese Anzeige, statt unzuverlässige Mittheilungen zu geben.

Im Cabinet des Hofmedailleurs Jos. Dan. Böhm in Wien.

254. Das Christkind zur belle Jardinière im Pariser Museum, in der Stellung genau wie im Gemälde. Der linke Arm ist nicht fertig gezeichnet, dagegen das linke Bein viermal entworfen. Schönes Studium mit der Feder ausgeführt. Auf der Rückseite des Blattes ist das Skelett einer sitzenden, im Profil gesehenen, rechts gewendeten Figur gezeichnet. Die Proportionen und die Bewegung sind sehr richtig, das Einzelne aber nicht genau beobachtet. H. 11″ 6‴, br 6″ 9‴.

In der Sammlung des Grossherzogs von Weimar.

255. Frauengruppe der niedersinkenden Maria und der drei sie stützenden Frauen aus der Grablegung im *Palast Borghese.* Die Figuren sind nur bis auf den halben Leib sichtbar. Es scheint der erste Entwurf zu der Gruppe zu sein, die hier noch nicht so in Beziehung auf den todten Heiland gedacht ist, wie im Bilde. Die Frau, welche zu hinterst steht und in dem Bilde den Blick nach dem Heiland wendet, ist hier ge-

gen die Maria gerichtet, welche jugendlicher erscheint und auch in der Bewegung des Niedersinkens und der Haltung der Arme bedeutend von der im Bilde verschieden ist. Eben so ist die vordere Gestalt, welche die h. Jungfrau kniend unterstützt, in etwas anderer Bewegung; das Köpfchen der dritten Frau erinnert an die belle Jardinière. Der Ausdruck sämmtlicher Figuren ist vom feinsten Gefühl. Federzeichnung. H. 8″, br. 7″. Die Zeichnung war ehedem im Besitz der Frau von Heggendorf in Mannheim. Diese Zeichnung habe ich nicht gesehen, sondern verdanke obige Angaben der freundlichen Mittheilung des Hrn. Hofrath Schorn in Weimar.

Im Cabinet des Staatsraths von Savigny in Berlin.

256. Heliodor aus dem Tempel getrieben, erster, von der Ausführung sehr abweichender Entwurf zu dem Frescogemälde im Vatican. Die Architektur zeigt mehr das Äussere des Tempels, und nur durch die weite Thüre sieht man in das Innere hinein; dem Hauptgebäude schliessen sich zu beiden Seiten etwas ferner stehende Säulenhallen an, worauf sich einige Zuschauer befinden. Der Hohepriester steht im Heiligthum rechts, die Hände zum Gebet gefalten, vor der Bundeslade und dem siebenarmigen Leuchter. Auf beiden Seiten stehen oder knien immer drei Männer. Auf einem Tragsteine steht eine Statue. Vor dem Tempel links wird Heliodor von einem Reiter und zwei schwebenden Gestalten verfolgt, in der Anordnung fast genau so wie in dem Frescobild, nur blickt hier Heliodor vor sich, statt aufwärts. Rechts im Vorgrunde eine Gruppe von sieben Weibern mit einem Kind, und hinter ihnen mehrere Männer, die in den Tempel schauen. Weiter hinten auf beiden Seiten zuschauendes oder fliehendes Volk. Die Gruppe mit dem Papst fehlt ganz. Flüch-

tig mit der Feder entworfen und mit Sepia in breiten Massen schattirt. Die Architektur scheint von Rafael nur mit dem Pinsel angegeben worden zu sein, die dann einer seiner Schüler mit dem Lineale ausgezogen. Etwa hoch 8″, br. 14″. Wenn in den „Italienischen Forschungen" III S. 105 richtig angegeben ist, dass bei diesem Entwurf die Schattenmassen mehr als die Ausbildung des Einzelnen berücksichtigt sind, so ist es doch ein Irrthum, wenn ferner gesagt wird, dass Rafael ohne vorläufigen Umriss nur mit dem vollen Wasserpinsel in Sepia die Composition in einer einzigen Tuschlage hingeworfen habe und keinen anderen echten Umriss zeige, als den aus der Schattengrenze von selbst sich ergebenden, an der Lichtseite aber die Figuren in das helle Feld des Grundes verflössen. — Ist eine solche Verfahrungsweise bei einzelnen Figuren etwa denkbar, so leuchtet es aber doch von selbst ein, dass bei einer so reichen Composition, wie die gegenwärtige, in welcher ganze Gruppen im Schatten stehen, eine Bezeichnung der Figuren ohne Contouren rein unmöglich ist. Diese Angabe muss zu denen ihres geistreichen Verfassers gezählt werden, womit er uns zuweilen zu überraschen beliebt.

257. Die Gerechtigkeit, Entwurf zur allegorischen Figur im Saale Constantin's. Der Strauss ist hier im Verhältniss zur Figur kleiner gehalten, als in der Ausführung. Diese Zeichnung dürfte von Gio. Francesco Penni sein.

Im Cabinet des Professors Poselger in Berlin.

258. Der Kindermord. In dieser Zeichnung erblicken wir die drei Compositionen der schmalen Tapeten aus der zweiten Reihefolge in einem Bilde vereint. Links die Gruppe, worin der Scherge sich bückt, der Mutter ihr Kind zu entreissen. In der Mitte im Vorgrund die sitzende Mutter, welche die Hände ringend, ihr ge-

tödtetes Kind betrachtet. Rechts endlich die Gruppe mit dem Henker, welcher sich vorwärts bückt, um ein auf der Erde liegendes Kind zu erstechen. Die schöne Federzeichnung ist mit Sepia getuscht und mit Weiss gehöht. Sie befindet sich schon seit langer Zeit in der Familie des jetzt verstorbenen Professors. H. 10″, br. 18″.

Zwei alte Copien von derselben befinden sich in England: eine ist in der Sammlung des *Britischen Museums*, hoch 11″ 9‴, br. 16″ 9‴; die andere im Cabinet *George Morant* in London. — Alter Holzschnitt in Helldunkel von NDB 1544. Bartsch XII p. 33. Zuweilen trifft man Abdrücke nur des Contours ohne Tonplatte, oder auch nur zwei Drittheile der Composition. — Gest. von *Aug. Hirschvogel* 1545 in drei aneinander gefügten Platten. Bartsch IX p. 171. N. 2.

Im Cabinet des Königs von Sachsen in Dresden.

259. Der Kindermord, übereinstimmend mit dem Stich von *Marc Antonio* oder *Marco da Ravenna*, ohne das Tannenbäumchen. Bartsch XIV N. 20. Auf graulich Papier mit Rothstein gezeichnet, etwas mit Sepia getuscht und mit Weiss gehöht. Der Himmel, an dem ein Streif abgeschnitten wurde, ist mit Deckfarbe von geschickter Hand übergangen, weicht daher vom Kupferstich und überhaupt von der Behandlungsart Rafael's ab. Auch sind sonst hie und da einige unbedeutende Nachhülfen bemerkbar. Im Ganzen aber ist die unvergleichliche Zeichnung von guter Erhaltung. Was sie vor allen andern, welche wir von Rafael besitzen, auszeichnet, ist ihre bis aufs äusserste getriebene Vollendung und selbst eine Beobachtung der Luftperspective, wie sie sonst nie in Zeichnungen, und selbst in dem Grade nicht in Gemälden des grossen Meisters vorkommt. Es ist daher schon öfters ausgesprochen worden, dass unsere Zeichnung von einem ausgezeichneten Künstler müsse überarbeitet worden sein; wäre dieses anzunehmen, so müsste diese Nachhülfe allerdings von einem Meister herrühren, der sich ganz,

und noch besser als Marc Anton in den Rafaelischen Geist zu finden wusste, denn ohnbezweifelt ist die Zeichnung weit vorzüglicher als die alten Stiche nach ihr. Dieses sowohl in den Umrissen und der Modellirung, als auch in der Wahrheit und dem Leben des Ausdruckes. Diese Vorzüge sind selbst so auffallend, dass, als der verstorbene Kupferstecher Rafael Morghen einst die Zeichnung lange betrachtet hatte, aus Anhänglichkeit zu den alten Stichen geäussert: Es thue ihm beinahe leid diese Zeichnung kennen gelernt zu haben. Graf von Sternberg sah sie in Holland, und einer Sage nach soll sie einstens der Maler und eifrige Kunstsammler Rembrandt van Ryn, dann der Bürgermeister Sixt zu Amsterdam besessen haben. Von Dr. Huybens aus Köln erstand sie der jetzige hohe, kunstliebende Besitzer um 2500 Thaler.

Ausser den alten Stichen, welche an ihrem Orte angegeben werden sollen, besitzen wir einen neuerdings nach der Zeichnung gefertigten von *Moritz Steinla* 1836. quer. fol.

Im königlichen Kupferstichcabinet zu Dresden.

260. Kampf von vier Reitern. Links hält sich ein Reiter an den Mähnen seines Pferdes, das gegen ein anderes sprengend, diesem in den Hals beisst. Der Reiter dieses andern Pferdes bückt sich stark nach seiner Linken und hält in der Rechten das Stück eines Stabes. In der Mitte sitzt ein Reiter von vorn gesehen auf einem sich bäumenden Pferde; er hebt den linken Arm auf und scheint gegen den vierten Reiter gerichtet, der rechts im Vorgrunde vorbeisprengt und mehr von hinten zu sehen ist; er dreht den Kopf links und hält mit der Rechten einen Stab empor, die Linke streckt er nach dem Hintertheil des Pferdes vor ihm. Alle Figuren sind nackt. Leicht mit Rothstein entworfen und geistreich und höchst lebendig mit Federschraffirungen vollendet. Leider ist die Zeichnung längs

dem obern Contour ausgeschnitten und auf ein anderes Papier aufgeklebt. H. 14″, br. 11″. Es scheint, dass Rafael bei diesem Entwurf den Carton von Leonardo da Vinci mit dem Streit um die Fahne in Gedanken hatte, ohne sie jedoch im geringsten nachzuahmen; auch die Behandlungsweise der Zeichnung deutet auf Rafael's ersten Aufenthalt in Florenz.

261. Ein Schüsselrand, Dieser etwa drei und einen halben Zoll breite Rand für eine runde Schüssel enthält folgende reiche Composition: Neptun fährt in einem schiffähnlichen Wagen auf den Wogen des Meeres und schwingt den Dreizack in der Rechten, während er in der Linken die Zügel zweier Seepferde hält. Hinter diesen sieht man noch eine männliche Figur mit einer Fackel. Auf der andern Seite des Wagens werden die beiden andern sich beissenden Seepferde von einer Art Centaur gehalten, der in ein Horn bläst. Weiter folgt zur Rechten eine schöne Nereide, auf einem Delphin reitend, und hinter ihr ein Fischknabe, der Feuer aus einem langen Rohre bläst. Dann kommt ein auf einem fantastischen Seeungeheuer reitender Amorin, der gleichfalls Feuer aus einem gewundenen Horn bläst. Ihm folgt ein Jüngling, auf einem Seewagen sitzend und beschäftigt die Stange des Segels zu halten, während ein vom Rücken gesehener Mann in schön bewegter Stellung sich in die gekrümmte Endigung des Schiffleins lehnt und das Steuerruder zu halten scheint. Vor dieser Gruppe sitzt ein Mann, der mit einem Seeungeheuer ringt, und über ihnen fliegt ein Amorin. Ein schwimmender Fischmann umhalst einen andern und auf einem dritten reitet ein Knabe mit einem Palmzweig in der Hand. Weiter geht der lebensfrohe Zug und ein schwimmend Weib wird durch einen jungen Mann von oben gehalten; Silen, von zwei Männern unterstützt, reitet auf einer Schildkröte, indem er zwei Weingefässe in den Händen hält. Überaus anmuthig ist die Gruppe eines auf einem Delphin stehenden Knaben, der einen Schwan umhalst. Sie schliesst sich an

die Pferde des Neptun an, welche sich bäumend erheben und jene zu ängstigen scheinen. Das Rund hat etwa fünfzehn Zoll im Durchmesser, die Mitte ist leer, der Rand mit Rothstein entworfen, ist leicht und höchst geistreich mit der Feder ausgezeichnet und schraffirt. Wahrscheinlich fertigte Rafael diese köstliche Federzeichnung für Agostino Chigi, indem dieser im Jahr 1510 zwei Schüsseln in Bronze, vier Palmen gross, von Cesarino di Francesco Rosetti aus Perugia nach unsers Meisters Zeichnungen ausführen liess. Das darüber erhaltene Document vom 10. November 1510 wurde schon II S. 436 mitgetheilt.

262. Eva, von hinten gesehen, steht an einem Baumstamm und hält den Apfel in der linken Hand. Leichter Federentwurf. kl. fol.

263. Madonna mit dem Kinde. Die leider sehr beschnittene Zeichnung enthält jetzt nur den Kopf der Maria mit dem des Christkindes, welches sich an ihre Wange anschmiegt. Sehr schön in schwarzer Kreide gezeichnet; in den Kopf der Jungfrau ist etwas hineingezeichnet. H. 2″ 6‴, br. 3″.

264. Drei geflügelte Knaben und der Kopf eines vierten, wie in Wolken schwebend. Leichter Federentwurf. in 4. Aus der Samml. Richardson.

265. Martyrthum der h. Felicitas. Dem Kupferstich von *Marc Antonio*, Bartsch XIV N. 117, bis auf geringe Abweichungen ganz ähnlich. Diese bestehen besonders darin, dass die beiden Männer mit den Köpfen der zwei enthaupteten Söhne etwas entfernter von dem knienden Manne stehen; in der Stellung ihrer Beine sind sie sich ganz gleich, während sie im Stich verschieden bewegt sind. Die bedeckte weibliche Figur rechts ist in der Zeichnung etwas bewegter. Dieses Blatt hat sehr gelitten, und wurde so stark überarbeitet, dass, wenn es ein Original Rafael's, dieses nicht mehr zu erkennen ist. Mit der Feder gezeichnet, in Sepia getuscht und mit Weiss gehöht. Die Zeichnung kommt aus der Sammlung Winckler in Leipzig, in

deren Catalog sie für Albrecht Dürer ausgegeben wird! Von einer Copie in der Samml. des *Erzherzogs Karl* in Wien war schon unter N. 177 die Rede.

Im Cabinet der Gräfin von Riesch geb. von Schönberg in Dresden.

266. Erste Skizze zum Kindermord, welchen *Marc Antonio* gestochen. Der leichte, etwas schattirte Federentwurf weicht in manchen Theilen von dem Kupferstich ab: der Scherge links ist etwas rechts gewendet; die vorn kniende Frau, hier in der Mitte des Vorgrundes, verdeckt die von hinten herbeieilende Mutter; vorn rechts sieht man eine fliehende Frau mit dem Kind im Arm und bei ihr einen weinenden, verlassenen Knaben. Drei andere Gruppen befinden sich im Hintergrund: links ein Scherge mit hoch aufgehobenem Dolch; in der Mitte die Gruppe, welche sich im Stich rechts befindet, und rechts ein Mann, der eine fliehende Mutter bei den Haaren ergreift, ähnlich der einen Gruppe in der Tapete. Die auf den Boden niedergesunkene Frau mit ihrem todten Kinde ist nur angedeutet; es fehlen die todt zur Erde liegenden Knaben und der stehende, den man in der Mitte vom Rücken sieht. Den Hintergrund bilden Gebäulichkeiten, zwei Reiter sprengen einher. Die an die Seiten gezeichnete arabeskenartige Einfassung scheint von Zucchero. Ich habe diese interessante Zeichnung nicht gesehen und machte die Beschreibung nach einer Durchzeichnung, welche ich der zuvorkommenden Gefälligkeit des Hrn. Prof. Vogel von Vogelstein verdanke. Nach dem, was mir dieser Freund und andere Dresdner Künstler darüber mitgetheilt, habe ich keinen Zweifel an der Echtheit der Zeichnung. Ich erhielt über sie noch folgende Nachricht. Zu Anfang des verflossenen Jahrhunderts sammelte ein Graf von Riesch vielerlei Kunstgegenstände in Italien, welche er auf sein

Stammschloss Neschwitz in der Oberlausitz brachte und davon ein Fidecommiss stiftete. Alle Gegenstände sind in einem von ihm gefertigten Catalog verzeichnet, welcher alle 25 Jahre durch einen Künstler mit der Sammlung verglichen werden soll, um zu bestätigen, dass nichts abhanden kommen sei. Als dieses Geschäft vor mehreren Jahren von einem Dresdner Künstler versehen wurde, fand dieser in einer Schublade obige Zeichnung, die aber nicht im Verzeichniss eingetragen ist. Er machte daher die Besitzerin auf ihren Werth aufmerksam, welche sie als ein Privateigenthum mit nach Dresden brachte. Hoch 8″ 6‴, br. 11″ 8‴.

In der Sammlung auf dem Schloss zu Gotha.

267. Christi Leichnam am Grabe beweint. Der links kniende Joseph von Arimathia lehnt den Körper Christi gegen sich, indem er dessen Haupt unterstützt. Maria kniend in Ohnmacht gesunken, wird von zwei Frauen gehalten, während Magdalena, rechts, vom Schmerz überwältigt, zu Christi Füssen sich so tief niederbückt, dass der Scheitel ihres Kopfes zu sehen ist und ihre langen Haare herabfallen. Auf derselben Seite und in der Mitte stehen zwei Apostel, die Hände ringend. Den Hintergrund bildet ein thurmähnliches Grab, worauf eine Tafel mit den Buchstaben I. N. I. R. In der Landschaft sind flüchtig einige Bäume angegeben. Sehr geistreicher Federentwurf, braun schattirt und mit Weiss gehöht. Die Zeichnung hat an der Seite rechts etwas gelitten. H. 13″ 6‴, br. 9″ 9‴. Durch Mengs kam sie mit vielen andern Kunstwerken in die Sammlung des Herzogs Ernst. Der letztverstorbene Herzog von Gotha hatte sie seinem Hofmaler Grassi geschenkt, der sie auch lange besessen; nach des Herzogs Hinscheiden aber wurde sie, als ein unveräusserliches Staatseigenthum, wieder von ihm zurück-

verlangt, um so mehr, als er eine starke Pension von Gotha bezog.

Gest. von *Enea Vico* 1548. Bartsch XV p. 284 N. 8. Von der Gegenseite *Giulio Bonasone.* — Facsimile von *Sante Paccini* 1770. Hoch 13″, br. 9″ 1‴. Diese Composition wurde öfters zu Gemälden benutzt: Ein sehr schönes ist das von Andrea Squazzella im *Pariser Museum.* Gest. von *A. Girardet.* Ein kleines Bild nach der Zeichnung mit einigen Abänderungen, von einem Niederländer in der *Münchner Gallerie*, hat *N. Strixner* lithographirt. Ein anderes in der Art von *Jan Swart* besitzt das *Berliner Museum* N. 131.

In der Sammlung des Proclamators Weigel in Leipzig.

268. Bruchstück einer grössern Composition mit verschiedenen Reitern und Fussvolk, wie in einem Zuge begriffen. Die vier Figuren zu Pferde sind dieselben wie die in der Kreuztragung, Lo Spasimo di Sicilia genannt, welche aus dem Thore kommen. Die Bekleidungen zeigen indessen einige Abweichungen, so hat z. B. der alte Reiter links einen Helm auf, statt des Turbans. Vor den Reitern ist ein Soldat zur Erde gefallen und wird von einem dabeistehenden zürnend zum Aufstehen angerufen, indem er nach seinem Schwerte greift. Ein dritter Soldat eilt über den liegenden davon, und von einem vierten sieht man nur den Kopf. Ob Rafael diese Zeichnung ursprünglich zu einer Kreuztragung anwenden wollte, oder ob sie eine andere Bestimmung hatte, ist nach dem Fragment schwer zu entscheiden. Mit der Feder geistreich entworfen und mit Sepia schattirt. Leider hat die interessante Zeichnung sehr gelitten. Hoch 9″, br. 6″.

In der Sammlung des königlichen Cabinets zu München.

269. Die Ausstellung eines Bischofs. Der Leichnam eines unbekannten heiligen Bischofs ist auf einem Paradebette ausgestellt; Geistliche mit Wachskerzen in den Händen knien oder stehen mit vielem Volk um sie her; von der Seite links schleppt sich auf den Knien ein sieches, von einem jungen Manne unterstütztes Mädchen herbei und berührt in Hoffnung auf Genesung mit beiden Händen die linke Seite des Verstorbenen. Rechts nähert sich ein Krüppel, gleicher Erwartungen voll. Flüchtiger, aber geistreicher Federentwurf. Hoch 9″, br. 14″ 7‴. Aus der Kurfürstlichen Mannheimer Sammlung.

Facsimile gest. von *Heinrich Sintzenich* 1784. — Lith. von *F. Piloti.* — Desgl. von *F. Rehberg.*

270. Der heilige Ambrosius, leichter Federentwurf zu einer der Figuren in dem Wandgemälde der *Disputa* im Vatican. Kleines Blatt.

271. Studium nach einem jungen Manne, der kniend mit gefaltenen Händen den Kopf himmelwärts richtet. Der Federentwurf ist nach einem leicht bekleideten Modell gezeichnet. Rückseite des vorhergehenden Blattes N. 270.

Lith. von *N. Strixner.*

272. Ein Gefecht, wahrscheinlich nach einem antiken Relief gezeichnet. Zur Linken sieht man zwei zu Pferde heransprengende Krieger, mit Schilden versehen und im Begriff einzuhauen. Rechts gewendet sind vier andere Reiter, von denen einer auf dem Horn bläst. Auf grau grundirtes Papier mit Stift gezeichnet und mit Weiss gehöht. Die schöne Zeichnung hat leider sehr gelitten. Klein Querfol.

In der Sammlung der Akademie zu Düsseldorf.

273. Entwürfe aus Rafael's Jugend. Oben auf dem Blatt befindet sich ein bärtiger, mit einem Hut bedeckter Kopf. Mehr in der Mitte ein von vorn gesehener Mann, der mit der Linken ein auf die Erde aufstehendes Schild hält. Rechts ein grösserer weiblicher Kopf im Profil gesehen, gleich einem Madonnenkopf. Sodann zwei abwärts sehende Männerköpfe, und unten zwei weibliche, gleichfalls abwärts sehend, bei denen noch ein weibliches Profil, das durchstrichen ist. Auf hellgrau Papier noch in der Art des Perugino gezeichnet.

274. Kopf eines Jünglings, fast von vorn gesehen, etwas rechts gewendet; er hat langes, krauses Haar, das ein kleines Barett bedeckt. Mit Silberstift auf gelbgrau grundirtes Papier gezeichnet und mit Weiss gehöht. In Rafael's frühster Florentiner Behandlungsweise ausgeführt.

275. Acht sitzende Bischöfe. Es sind hauptsächlich Gewandstudien nach dem Wirklichen in Rothstein ausgeführt, welche zu den vorn sitzenden Bischöfen in der Krönung Karl's des Grossen dienten. Auf der Rückseite ist noch ein sitzender Bischof und zwei stehende Diaconen, gleichfalls Gewandstudien, meisterhaft in Rothstein gezeichnet. Hoch 10″ 3‴, br. 12″ 2‴. Aus den Samml. Duc de Tallard, Gérard Hoet im Haag, aus dessen Verlassenschaft sie 1760 um fl. 7. 10 — verkauft wurde.

276. Kinderspiel von neunzehn Knaben und Amorinen. Auf der linken Seite der Composition hält ein Amorin einen Knaben im Ringen umfasst, während vier andere um sie herumspringend mit Bällen nach ihnen werfen, so auch zwei andere, welche auf Bäumen stehen. Ganz vorn bückt sich ein Amorin, zwei Bälle von der Erde aufzuheben. Rechts spielen drei liegende Knaben mit einem Kaninchen, zu dem eben noch ein vierter kommt. Ein fliegender Amorin will mit einem Balle in diese Gruppe werfen, während ein Paar andere

sich im Ballfangen belustigen; noch zwei Amorine eilen herbei; ein Knabe, vom Rücken gesehen, liegt im Vordergrund. Letzterer ist leider von ungeschickter Hand überarbeitet, sonst ist diese köstliche Zeichnung gut erhalten. Mit der Feder entworfen, in Sepia getuscht und mit Weiss gehöht. Hoch 10″, br. 15″ 2‴. Es ist wohl dieselbe, welche einst in der Samml. von Jabach in Köln war, und im Jahr 1760 aus der Verlassenschaft Gérard Hoet im Haag um fl. 40 — versteigert wurde.

Holzschnitt in Helldunkel von drei Stöcken vom Meister NDB. Bartsch XII p. 107. N. 4. Eine schöne alte Copie der Zeichnung, welche dem Rinaldo Mantovano zugeschrieben wird, besitzt die Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien.

277. Zwei Gebirgsgegenden mit Städten, leicht mit der Feder, wie es scheint nach Gemälden skizzirt. Aus Rafael's Jugendzeit.

278. Der Sündenfall. Adam und Eva sitzen einander gegenüber. Adam links auf einem Baumstrunk, Eva reicht ihm den Apfel. Obgleich diese Federzeichnung nur eine Durchzeichnung nach einem Originale ist, so erwähne ich sie hier, da ich jenes nicht kenne.

Bei Landon N. 318 ist zwar eine Abbildung davon, aber Gegenseite und ohne Angabe des Ortes, wo sie sich befindet. Diese Composition sieht man auch in einer radirten Arabeske, welche sich um ein verkehrt gestelltes IHS schlingt. Adam und Eva sitzen in dem H, oben Christus; zu den Seiten die Apostel Petrus und Paulus, und im S die h. Catharina und die h. Barbara; auf der andern Seite ein Engel. Diese Radirung von einem unbekannten Meister sah ich im Britischen Museum.

279. Die Wasserträgerin zum Burgbrand, nackte Figur. Gegendruck eines sehr schönen Originalstudiums in Rothstein. Wo sich dieses befindet, ist mir unbekannt.

Lith. von C. Mosler. kl. fol. Dieselbe Figur, aber Copie mit der Feder gezeichnet, in Sepia getuscht und mit Weiss gehöht, jetzt im Nachlass Lawrence, besass einst Rich. Mead, Arzt des Königs, und wurde von Arthur Pond 1734 in Fac-

simile herausgegeben. Schmal fol. Im Catalog von Woodburn. N. 72.

Im Nachlass des Freiherrn Otto von Stackelberg.

280. Gott erscheint dem Isaac, Entwurf zu dem Frescogemälde in den Loggien des Vatican. Die schöne Zeichnung ist fast genau mit der Ausführung übereinstimmend, nur steht das linke Bein des Isaac etwas mehr einwärts, wodurch die Bewegung richtiger und schöner wird.

Gest. von *Marco da Ravenna.* Bartsch XIV N. 7. — In Helldunkel von *A. M. Zanetti* 1741. Bartsch XII p. 188. N. 68. — Zwei gute Copien dieser Zeichnung befinden sich in berühmten Sammlungen. Die eine, in der des Erzherzogs Karl in Wien, hat *H. Benedicti* 1805 in Aquatinta herausgegeben. Die andere befindet sich im Nachlass Lawrence in London.

Auf demselben Blatt befindet sich noch ein sorgfältig behandelter Entwurf zu einer Madonna, halbe Figur. Sie ist links gewendet und gibt dem auf ihrem Schoos sitzenden Christkinde einige Blumen, wonach dieses reicht, indem es lächelnd sein Köpfchen nach der Mutter wendet. In der herabgesenkten Linken hält sie ein Buch. Es scheint nicht, dass Rafael je ein Gemälde dieser Composition ausgeführt, allein es gibt mehrere Bilder aus der Schule nach derselben. Das schönste von Giulio Romano ist in der Tribune der Florentiner Gallerie. Ein zweites sehr nachgedunkeltes Exemplar befindet sich zu Holkham, dem Landsitze des Hrn. Coke, dem Erben der Grafen Leicester, das wahrscheinlich dasselbe ist, welches König Karl I besessen. In England wurde ein kleines Blatt nach dem Bilde, aber von der Gegenseite radirt.

Obige Zeichnung in Querfolio kommt aus dem Hause Alberti zu Borgo di San Sepolcro; mit der Feder entworfen, in Sepia getuscht und mit Weiss gehöht.

Im Cabinet des hannöverischen Minister-Residenten Dr. Kestner in Rom.

281. Die Auferstehung Christi, Entwurf zu einer der zwölf schmalen Darstellungen in den Loggien des Vatican. Auf grau Papier mit der Feder gezeichnet, in Sepia getuscht und mit Weiss gehöht. Hoch 5″ 6‴, lang 16″. Diese Zeichnung kommt mit der vorhergehenden aus dem Hause Alberti zu Borgo di San Sepolcro.

Eine alte Copie nach ihr aus der Sammlung Peter Lely befindet sich in der Gallerie zu Chatsworth, dem Landsitze des Herzogs von Devonshire. Holzschnitt, Helldunkel von 3 Platten von *Hugo da Carpi.* Bartsch XII p. 45. N. 26.

In des Verfassers Besitz zu Frankfurt a. M.

282. Kinderkopf, Studium zu dem Köpfchen des Christkindes der Madonna des Grossherzogs von Toscana. Im Bilde ist der Kopf etwas mehr links gewendet und weniger rechts geneigt, sonst hat er genau dieselbe Bildung. Auf grau grundirt Papier mit Silberstift nach der Natur gezeichnet. Hoch 4″ 2‴, br. 3″ 7‴. Dieses Blättchen kommt aus der Sammlung des Marchese Antaldo Antaldi aus Urbino. Der jetzige Besitzer erhielt es als ein ihm sehr werthes Andenken von Hrn. Woodburn in London.

Im Cabinet des Barons Verstolk van Soelen im Haag.

283. Papst Gregor XI übergibt die Decretalen einem Consistorial-Advocaten. Studium von fünf Figuren zu

dem Frescogemälde in der Stanza della Segnatura. Obgleich ich diese Zeichnung nicht gesehen, nehme ich sie doch in diesem Cataloge auf, da sie von Kennern als unbezweifelt echt anerkannt wird. Aus den Samml. Crozat, Ant. Rutgers und aus dessen Nachlass um fl. 50 — an Versteeg in Amsterdam.

Rafaelische Zeichnungen in England.

In der Privatbibliothek der Könige von England [1]).

Die ausgezeichnete Sammlung von Zeichnungen, wozu die hier folgenden von Rafael gehören, erwarb Georg III durch die Bemühungen des Aufsehers seiner Kunstwerke, R. Dalton, welcher im Auftrag des Königs zur Erwerbung von Kunstgegenständen den Continent bereiste.

284. Adam und Eva aus dem Paradies getrieben. Entwurf zu dem Frescobild in den Loggien des Vatican. Mit der Feder gezeichnet, in Sepia getuscht und mit Weiss gehöht. Die Zeichnung in 4. ist zum Übertragen quadrirt.

Gest. von *C. M Metz* in seinem Werke: Imitations of ancient and modern drawings. London 1798. 1 vol. in fol.

285. Das Opfer Abraham's, schmale, lange Zeichnung zu den Loggienmalereien im Vatican. Mit der Feder entworfen, in Bister schattirt und mit Weiss gehöht. Hoch 4″ 9‴, br. 16″. Wahrscheinlich kommt sie aus der Sammlung Bonfiglioli zu Bologna, wo sie Richardson gesehen.

1) Da mir unbekannt, ob diese Bibliothek nebst Sammlung von Kupferstichen, Zeichnungen, Land- und Seekarten Eigenthum der Krone ist, oder auf das älteste Glied der königlichen Familie erbt, so kann ich nach dem Tode Wilhelm's IV nicht angeben, in wessen Besitz sie gekommen.

Gest. von *Agostino Veneziano*. Bartsch XIV N. 5.

In derselben Sammlung des Königs, Blatt 20, ist noch eine geringe Copie dieser Zeichnung, und auf ähnliche Weise behandelt; vielleicht dieselbe, welche einst Crozat besessen. Siehe N. 538.

286. Wie die Stämme Israels das Loos wegen der Ländervertheilung ziehen. Flüchtiger Federentwurf mit Tinte zu den Loggien im Vatican. Sehr schön und kräftig gezeichnet. Hoch 8″, br. 11″ 6‴.

287. Jonas. Sehr sorgfältige Zeichnung nach der Statue in der Capelle Chigi in S. Maria del Popolo zu Rom. Kräftig mit der Feder auf gelblich Papier gezeichnet und mit Weiss gehöht. Hoch 12″, br. 8″. Sie dürfte von einem Schüler Rafael's gefertigt sein. Pungileoni p. 223 erwähnt zwei, aber abweichende Entwürfe zu derselben Statue in der ehemaligen Sammlung des Marchese Antaldo Antaldi von Urbino, die ich aber in England nicht gesehen.

288. Die Taufe Christi. Leichter, aber kräftiger Entwurf mit der Feder zu dem Frescobild in den Loggien des Vatican. Hoch 7″ 3‴, br. 14″ 9‴.

Die Sammlung, Blatt 15, besitzt noch einmal dieselbe Composition von unbekannter Hand in schwarzer Kreide gezeichnet.

289. Der wundervolle Fischzug. Es ist nur die Gruppe mit den Schiffen auf röthlich grundirt Papier mit der Feder gezeichnet, schattirt und mit Weiss gehöht. Leider wurde der Zeichnung von ungeschickter Hand mit der Feder an verblichenen Stellen nachgeholfen, daher es schwer hält ihre Originalität zu beurtheilen. Copie ist dagegen in der Sammlung Blatt 2, dieselbe Composition in Sepia ausgeführt.

290. Das Abendmahl. Ausgezeichnet sorgfältig behandelte Federzeichnung, nach welcher *Marc Antonio* das schöne Blatt (Bartsch XIV N. 25) gestochen. Die einzige Abweichung in der Zeichnung ist die, dass rechts ein grosses Weingefäss steht, das mit einem Relief in antiker Art verziert ist. Indessen bezeichnet schon ein

Strich, welcher Theil beim Stich weggelassen wurde. Leider hat dies köstliche Blatt etwas gelitten. Hoch 12″ 2‴, br. 15″ 3‴.

291. Weide meine Schafe. Vortreffliches Studium in Rothstein zur Tapete. Rafael bediente sich hiezu zweier Modelle: Eines überaus schönen jungen Menschen, welcher sich das Hemd um die Lenden gegürtet und durch die Beine geschlagen hatte, und eines andern gleichfalls schönen Jünglings mit etwas Bart und der leicht bekleidet war. Höchst wahrscheinlich sind es zwei seiner Schüler, unter denen vielleicht der schöne Perino del Vaga, der zur Zeit, als Rafael die Cartons fertigte, in dessen Schule kam. Die Figur zu Christus ist hier links gewendet und hebt den rechten Arm in die Höhe. Da die Zeichnung an einem Ende abgeschnitten ist, so sieht man nur neun Apostel; sie sind im Wesentlichen ganz so wie in der Ausführung, nur fehlt der, welcher zunächst neben Petrus hinter Johannes steht. Sehr geistreich in Rothstein gezeichnet. Hoch 12″, br. 15″. Wahrscheinlich aus der Samml. Bonfiglioli zu Bologna, wo sie Richardson gesehen.

In der Sammlung, Blatt 26, ist nochmals eine mittelmässige Zeichnung dieser Composition.

292. Heilige Familie. Entwurf zur Madonna dell' Impannata. Maria und die Alte sind sorgfältig gezeichnet; das Christkind und die hinter ihm stehende Frau nur angedeutet; Johannes fehlt ganz. Auf grau gelblich Papier mit der Feder gezeichnet und mit Weiss gehöht. Hoch 8″ 3‴, br. 5″ 9‴.

293. Heilige Familie. Maria, rechts auf einem Steine sitzend, hält das auf der Erde stehende Christkind, welches sich stark in ihren Schoos zurücklehnt, indem es vom kleinen Johannes lebhaft am Arm gefasst wird. Diesen hält die hingekniete Elisabeth und sieht gleich der Maria dem Spiel der Kinder freundlich zu. Im Hintergrund etwas Landschaft. Schöne Federzeichnung aus Rafael's späterem Aufenthalt in Florenz. Hoch 9″ 3‴, br. 7″ 3‴.

Facsimile gestochen von *F. C. Lewis* in dem Werke von J. Chamberlaine: Imitations of original designs etc. in his Majesty's Collection. London 1796. gr. fol. im 2. Band. Pl. XLIX.

Diese Composition wurde zu zwei kleinen, in Frankreich erschienenen Kupferstichen benutzt: Einmal von *Gilles Rousselet* 1650, von der Gegenseite, dann von *J. Alix*, einem Schüler des Champagne, in einem radirten Blättchen, R. V. B bezeichnet. Allein in diesen Kupferstichen hat nicht nur der kleine Johannes einen Vogel in der Hand, vor dem sich sein Gespiele zu fürchten scheint, sondern die Bewegungen der Kinder sind auch so übertrieben, dass sie manierirt geworden. Noch auf eine andere Weise, nämlich in einem Bildchen ist diese Composition von einem schwachen Maler benutzt worden: dasselbe befindet sich im Kloster *S. Chiara zu Urbino;* hier hält der kleine Johannes ein Kreuzchen in der Linken. Ausserdem sind aber noch folgende Figuren hinzugefügt: In der Mitte steht noch eine verehrende weibliche Figur, links der Blumen streuende Engel und rechts der h. Joseph, beide der grossen heiligen Familie von 1518 im Pariser Museum entlehnt. Pungileoni, p. 8 Note, hat unser Bildchen als ein Werk Rafael's angegeben.

294. **Maria**, halbe Figur. Sie unterstützt das auf ihrem Schoose stehende Christkind mit ihrer Linken und fasst mit der andern Hand dessen Füsschen. Dieses, mit dem rechten Ärmchen die Mutter umhalsend, reicht mit der Linken nach einem Pergamentstreifen, welchen der links stehende kleine Johannes ihm darreicht. Aus Rafael's erster Florentiner Zeit. Auf röthlich Papier mit Silberstift gezeichnet und mit Weiss gehöht. Hoch 5″ 4‴, br. 4″ 9‴.

295. **Der linke Theil zur Disputa**; es ist nur eine erste und noch sehr abweichende Skizze dazu. Im obern Theil sitzt unter Gott Vater der Heiland in einer zirkelförmigen Glorie; zu seiner Rechten die heilige Jungfrau und neben ihr noch zwei männliche Heilige. In der mittleren Region, in der Mitte der Composition nochmals zwei Heilige und links neben ihnen schwebt ein, nach oben zeigender Engel, gleich denen mit flatternden Gewändern im Gemälde der Ma-

donna del Baldachino; noch mehr links sitzen zwei etwas grössere Heilige mit Büchern, wahrscheinlich Evangelisten, und weiter in der Ferne sieht man noch zwei Figuren angedeutet. Unten auf einer Terrasse befindet sich eine Gruppe von zwölf Figuren, ähnlich derjenigen, welche Graf von Caylus nebst der entsprechenden Gruppe gegenüber, aber von der Gegenseite auf einem Blatt bekannt gemacht. Auf unserer Zeichnung steht ausserdem in der Ecke links eine allegorische weibliche Figur auf einem Wölkchen, die nach dem an einer Säule aufgehängten päpstlichen Wappen zeigt. Die Säule trägt ein Gebälke, auf welchem zwei Engelknaben stehen. Die wohlerhaltene Zeichnung ist flüchtig mit der Feder entworfen, mit Bister aquarellirt und mit Weiss gehöht. Gross 11″ im Quadrat.

296. Die Poesie, Entwurf zur allegorischen Figur in der Stanza della Segnatura. Sehr schön und frei in schwarzer Kreide entworfen und quadrirt. Hoch 13″ 9‴, br. 8″ 6‴.

Gest. von *F. C. Lewis* für das schon angeführte Werk von J. Chamberlaine.

297. Die Köpfe des Homer, des Dante und des Virgil. Studium zu dem Wandgemälde des Parnasses im Vatican. Jeder Kopf etwa von drei Zoll Höhe, schön mit der Feder gezeichnet. Hoch 10″ 6‴, br. 7″.

298. Die drei Grazien. Studium nach der Natur zum Fest der Götter in der Farnesina. Der Gesichtsbildung nach bediente sich hier Rafael seiner Geliebten als Modell. Sehr geistreich in Rothstein gezeichnet. Hoch 8″, br. 9″.

299. Gruppe zweier Krieger; der eine zur Erde hingesunken wird von einem bei ihm knienden durch ein Schild geschützt. Beide nackt, rechts gewendet. Studium in schwarzer Kreide nach der Natur, wie es scheint, zu einer Schlacht. Vielleicht zum ersten Entwurf der Schlacht Constantin's, deren Richardson drei

an verschiedenen Orten sah. Siehe auch N. 412 — 414 dieses Catalogs. Hoch 9″ 6‴, br. 8″ 9‴.

300. Ein vorwärts schreitender Krieger. Mit gesenktem Haupt und Oberkörper und vorhaltendem rechten Arm geht er nach der Seite rechts. In der Linken hält er eine Streitaxt. Sehr schönes Studium nach der Natur, wie es scheint, zu dem obern Soldaten links in der Befreiung Petri aus dem Gefängniss im zweiten Zimmer des Vatican. Er ist aber hier von der Gegenseite gezeichnet. Gleich dem vorhergehenden in schwarzer Kreide ausgeführt. Hoch 12″ 6‴, br. 9″.

301. Tarquin und Lucretia. Diese Composition enthält nur die beiden Figuren mit dem Bett und der Lampe; links steht ein Schemel mit Sandalen. Auf gelblich Papier mit der Feder gezeichnet und mit Weiss gehöht. Hoch 8″ 9‴, br. 6″ 6‴.

Die Zusätze im Kupferstich, namentlich die beiden Hunde, sind fremdartige Zugaben. Gest. von *Agostino Veneziano* 1523 und 1524; aufgestochen von *Enea Vico*. Bartsch XIV N. 208 and XV p. 287. N. 15. — Landon N. 349.

302. Leda. Sie hält stehend mit beiden Armen den Hals des Schwanes neben ihr. Dieser umschliesst sie von hinten mit seinem rechten Flügel. Unten links ist ein Knabe angedeutet. Mit Kohle entworfen und dann sehr schön mit der Feder gezeichnet. Hoch 12″, br. 7″ 6‴.

Facsimile von *F. Lewis* für das schon angeführte Werk von Chamberlaine. Es scheint, dass diese Zeichnung den Schülern des Leonardo da Vinci anheimfiel, denn zwei Gemälde von ihnen sind vorhanden, in denen unsere Composition benutzt ist. Das eine befindet sich in der *Gallerie Borghese* zu Rom; der Kopf der Leda ist ganz in die Leonardische Form umgewandelt, so ist auch die Landschaft in ihres Meisters Art. Die beiden Kinder Castor und Pollux sind, da ein gutes Vorbild fehlte, sehr schwach ausgefallen. Von einem andern Gemälde im *Cabinet Levrat in Paris*, welches dem Leonardo da Vinci zugeschrieben wird, erschien 1835 in Paris ein Stahlstich von Leroux in gr. fol.

303. Eine Bacchantin tanzt mit zwei Faunen. Diese Zeichnung in Rothstein nach einem antiken Re-

lief ist mit der Zeichnung in der Sammlung des *Erzherzogs Karl* in Wien ganz übereinstimmend. Siehe das darüber Gesagte bei N. 224. Unser Exemplar kommt wahrscheinlich aus der Samml. Bonfiglioli zu Bologna, wo sie Richardson gesehen.

In der Sammlung des Britischen Museums.

Die zehn ersten Nummern der hier verzeichneten Rafaelischen Zeichnungen kommen aus dem Vermächtniss des Richard Payne Knight Esq^r, die beiden letzten aus dem des Rev. C. Mordant Crachrode.

304. Der junge König für eine Anbetung der Weisen des Morgenlandes, stehende Figur mit auf die Achsel umgeschlagenem Mantel, in der Linken ein Gefäss haltend. Sie hat grosse Ähnlichkeit mit dem jungen König auf dem Temperabild im *Berliner Museum*, ist aber von der andern Seite, und der Kopf etwas mehr im Profil gesehen. Mit der Spitze des Pinsels gezeichnet und mit Weiss gehöht, noch in Perugino's Manier behandelt. Die Zeichnung hat sehr gelitten. Hoch 11″ 6‴, br. 8″.

305. Ein jugendlicher Kopf mit fliegenden Haaren, rechts gewendet und von überaus lieblichem Ausdruck. Sodann in kleinerem Masstab eine Hand, einen Fiedelbogen haltend. Es ist ein Studium zu dem vordern Engel rechts in der Krönung Mariä, ehedem in S. Francesco, jetzt im Vatican. Leicht mit Silberstift auf grundirtes Papier gezeichnet. Hoch 11″, br. 7″ 9‴.

306. Der gute Hirte. Er schreitet links gewendet und trägt ein Lamm auf dem Rücken. Fünf Kinder umgeben ihn freudig; das zunächst vor ihm liegende spielt mit einem Lamme. Alle Figuren sind unbekleidet. Leichter Federentwurf, der etwas gelitten hat. Bei dem verstorbenen W. Roscoe in Liverpool sah ich eine Copie dieser Zeichnung.

307. Studium zum Parnass. Es ist der untere, linke

Theil des Wandgemäldes im Vatican: Sappho mit dem vor ihr stehenden Dichter, welcher ein Buch auf sein Knie stützt, sind mit Sorgfalt ausgeführt, die hinter ihnen stehenden Figuren, nebst Homer und Dante nur leicht angegeben. In Silberstift auf röthlich Papier gezeichnet. Quartblatt.

308. Gewandstudium zum Horaz im Parnass und etwas grösser seine beiden Hände, nebst einer dritten zu dem an dem Lorbeerbäumchen stehenden Dichter. Auf der Rückseite ist noch ein Studium zu einem stehenden Manne, dessen rechts gewendeter Kopf, die nach der linken Seite hinweisenden Arme und die Beine mit Sorgfalt nach der Natur gezeichnet sind. Mit Kohle entworfen und mit der Feder vollendet. Hoch 13″ 6‴, br. 9″.

309. Studium nach einem stehenden nackten Mann von neben gesehen, rechts gewendet. Auf der Rückseite ist ein anderes Studium nach einem nackten Mann von vorn gesehen, der in einem vor sich gehaltnen Buch zu lesen scheint. Sodann nochmals sein rechtes Bein. Federzeichnungen. Hoch 11″, br. 6″ 6‴. Aus den Samml. Crozat und Mariette.

310. Acht liegende Kinder in verschiedenen Bewegungen und alle von ausserordentlicher Grazie. Flüchtige Entwürfe nach der Natur in Rafael's schönster Manier. Auf röthlich Papier in Silberstift gezeichnet. Hoch 6″ 6‴, br. 4″.

311. Ein kniender Mann, welcher die linke Hand vorhält, die Rechte auf die Brust legt und den Kopf nach oben richtet. Studium nach dem Modell aus Rafael's Florentiner Zeit. Leichter aber schöner Federentwurf, wahrscheinlich zu dem h. Hieronymus, welchen einst der Rechtsgelehrte *Marco Benavides in Padua* besessen. Aus der Samml. Peter Lely. Hoch 9″, br. 6″ 6‴.

312. Ein Gefecht, Fragment einer grössern Composition. Es sind zwei nackte von der Linken zur rechten Seite schreitende Männer, die nach einem auf der Erde liegenden zu schlagen scheinen. Auf der Rückseite ist

noch ein Entwurf zu einer stehenden vom Rücken gesehenen Figur, die sich umwendet; sodann noch ein Fuss. Leichte Federentwürfe. Hoch 10″ 6‴, br. 6″ 6‴.

313. Studium zu einem sitzenden, nackten Mann in sehr bewegter Stellung: das linke Bein ist stark aufgehoben, der rechte Arm zeigt rechts nach oben, der Kopf ist links gewendet. Sehr frei, aber studirt mit der Feder nach der Natur gezeichnet. Hoch 13″ 9‴, br. 9″ 3‴. Aus den Samml. J. Richardson, Benj. West, J. Barnard und R. Payne Knight.

314. Entwurf zu einem Sonett. Bei leicht skizzirten Figuren zum Gemälde der Disputa und einem nach der Natur mit der Feder gezeichneten Fuss befindet sich auf der linken Seite des Blattes das von Rafael's Hand geschriebene bekannte Sonett, welches anfängt: „Un pensier dolce e rimembrase e; das durch eine Verletzung fehlende Wort ist durch „godo" ersetzt worden. Diesen Mangel bemerkte schon Richardson, der die Zeichnung in der Sammlung Bruce gesehen. In frühern Zeiten besass sie Peter Lely.

Beiliegendes Facsimile Tafel XII, welches zu nehmen mir vergönnt wurde, und welches *Ludwig Zöllner* treulich in Lithographie nachgebildet, diene hier zugleich als Probe der Handschrift Rafael's. Auch vergleiche man das Sonett mit einem frühern Entwurf desselben auf einer Zeichnung der Sammlung beim Erzherzog Karl in Wien N. 208 dieses Catalogs.

315. Kopf eines ältlichen Mannes mit etwas Bart, Studium nach der Natur zu einem Josephskopf; rechts gewendet und abwärts sehend. Er hat etwas Übereinstimmendes mit dem im Bilde der Geburt Christi aus Todi im Vatican, nur ist der unsrige etwas weniger vorgebückt. In halber Lebensgrösse, noch sehr Peruginisch mit schwarzer Kreide gezeichnet. Hoch 9″, br. 6″. Auf der Rückseite ist noch ein Entwurf zu einem S. Sebastian, aber stark von fremder Hand überarbeitet. Aus den Samml. Josua Reynolds und C. Mordant Crachrode.

Im Nachlass des Sir Thomas Lawrence.

Die reichste Sammlung von Zeichnungen, welche seit Crozat mit Kenntniss und leidenschaftlicher Liebhaberei vereint wurde, war die des Präsidenten der Londner Akademie Sir Thomas Lawrence. Auch an solchen von Rafael besitzt sie einen unübertroffenen Schatz. Ein Theil derselben kommt aus der Sammlung des verstorbenen W. Young Ottley, der sie grösstentheils vom Maler Antonio Fedi in Florenz erstanden hatte. Es waren diese nur die Hälfte derjenigen, welche letzterer in Gemeinschaft mit dem Commissarius der Französischen Republik, Maler Wicar von Lille, aus den Palästen Italiens erbeutete, die andere Hälfte erstand nachmals letzterer im Jahr 1824, wie wir an seinem Orte berichten werden. Die erste Sammlung von Zeichnungen, welche Wicar besass, kauften die Brüder Woodburn in London im Jahr 1823 um 11,000 Scudi romani und ging grossentheils in die Sammlung Lawrence über. Eben so diejenige, welche dieselben Kunsthändler in demselben Jahr vom Marchese Antaldo Antaldi aus Urbino, jetzt in Pesaro wohnend, erwarben. Dabei befanden sich 45 von Rafael, als Rest einer grössern Sammlung, welche von Timoteo Viti stammte und von der im Jahr 1714 ein Theil an den grossen Kunstfreund Crozat abgelassen worden war. Viele derselben sind nun gleichfalls im Nachlass Lawrence. Andere kommen aus den Cabineten Paignon Dyonval, Viv. Denon, Roger Legoy, Revil, Brunet u. a. m. aus Paris, oder aus den Samml. Fries in Wien und Verstegh in Amsterdam. Mehrere befanden sich schon seit längerer Zeit in England, und drei sind ein Geschenk des Herzogs von Devonshire.

Da es mir im Jahr 1831 nur einmal vergönnt war, diesen Schatz an Rafaelischen Zeichnungen zu besichtigen und einige Notizen von denselben zu nehmen, so wird es natürlich erscheinen, dass nachfolgender Bericht etwas ungleich in den Beschreibungen und den Nachrichten ausgefallen ist. Indessen dürften sie noch immer als die vollständigsten und zuverlässigsten von allen bis jetzt darüber

erschienenen anzusehen sein. Ein sehr schätzbarer Catalog von 100 derselben erschien bei Gelegenheit der Ausstellung im Juni 1836 in der Gallerie der Brüder Woodburn in London, welche die ganze Sammlung von Zeichnungen des verstorbenen Präsidenten Lawrence um 20,000 Pf. Sterling erstanden. Mehrere der Rafaelischen Zeichnungen und viele von andern italienischen Meistern kaufte im Jahr 1838 der Prinz von Oranien um L. 12,000 — von den Brüdern Woodburn. Welche es sind, habe ich nicht erfahren; nur weiss ich, dass von den Rafaelischen nur der kleinere Theil abgelassen worden ist.

Gegenstände aus dem alten Testament.

316. Adam, stehend an einen Baum gelehnt, empfängt von der hier kaum angedeuteten Eva die Frucht vom Baum der Erkenntniss. Flüchtiger Federentwurf mit Tinte zum Sündenfall, welchen *Marc Antonio* gestochen, Bartsch XIV N. 1. Auf unserer Zeichnung ist noch ein zur Erde liegendes Kind angedeutet, und die Rückseite des Blatts enthält den Entwurf zu einer Grablegung, welche aber, da der Bart am Haupte Christi nicht angegeben ist, den Namen „Tod des Adonis" erhalten hat. Es ist eine Gruppe von fünf nackten Figuren, von denen zwei Männer die Leiche halten, während zwei Frauen sie schmerzlich betrachten; unten zur Rechten ist noch der Kopf eines alten Mannes angedeutet. Hoch 10″ 6‴, br. 13″. Aus den Samml. Crozat, Mariette und H. Fuessli.

Beide Entwürfe gestochen vom Grafen *von Caylus*. Desgl. v. *W. Y. Ottley* in seinem Werke: The italian School of design etc. London 1823 p. 54.

317. Adam und Eva aus dem Paradiese fliehend; nach der Composition des *Michel Angelo* in der Capelle Sixtina; sehr schön und unverkennbar von Rafael's Hand mit der Feder gezeichnet.

Gest. von *Marc Antonio*. Bartsch XIV N. 2.

318. Das Opfer Noa's. Entwurf zu dem Bild in den Loggien; mit der Feder gezeichnet, in Sepia aquarellirt und mit Weiss gehöht. 4.

Eine Copie dieser Zeichnung ist in der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien.

319. Lot flieht mit seinen Töchtern, gleichfalls Entwurf zu dem Bild in den Loggien; mit der Feder gezeichnet und lavirt. Hoch 8″ 9‴, br. 11″. Aus den Samml. der Königin Christine von Schweden, Crozat, Mariette N. 5, Anton Rutgers N. 452 mit fl. 66 — bezahlt, R. Willet, F. J. Duroveray und T. Dimsdale.

Copie in der Samml. des *Erzh. Karl.*

320. Der Traum Jacob's, worin er die Himmelsleiter sieht. Entwurf zu dem Bild in den Loggien. Sehr schön mit der Feder gezeichnet, lavirt und mit Weiss gehöht. Hoch 7″ 9‴, br. 10″ 3‴. Aus den Samml. Crozat, Marquis Legoy und T. Dimsdale.

321. Joseph legt seinen Brüdern seinen Traum aus. Entwurf zum Bild in den Loggien, auf röthlich Papier mit der Feder gezeichnet, in Sepia schattirt und mit Weiss gehöht. Hoch 8″ 9‴, br. 10″. Aus den Samml. Wicar und T. Dimsdale. Die Sammlung des Erzherzog Karl besitzt eine sehr schöne Zeichnung derselben Composition, die frei wie ein Original behandelt ist, und es auch sein dürfte.

322. Die Findung Mosis. Entwurf mit der Feder zu dem Bild in den Loggien. Hoch 9″ 3‴, br. 11″ 9‴. Auf der Rückseite steht folgende interessante Notiz: Questo dissigno di Raffaelle delle Loggie Vaticane donatomi dal Sig. Dottor Mead il giorno della mia partenza di Londra, li 13 Ottobre 1721, — cui conserverò per tutto il corso di mia vita; se al tempo di mia morte vive in Rotterdam il celebre et eruditissimo Sig. Nicolo Ant. Flinck, famoso dilletante de dessigni, intendo et obligo miei Fratelli o heredi fargli havere subito tale dessigno il quale prego ricceverlo per pic-

cola memoria, e contrassegno della stima infinita che li proffesso e tale è la voluntà

ANTONIO MARIA ZANETTI.

Rotterdam, li 5. Nov. 1721.

Testimonio a quanto di sopra Giacomo Guyon.

Nachmals besass die Zeichnung der Cardinal Valenti in Rom und sie wurde daselbst 1747 von *J. Stuart* gestochen. Copien gibt es mehrere. Eine auf einem achteckigen Blatt, 7″ gross, kam aus der Sammlung J. Reynolds an W. Roscoe. Eine zweite sah ich in Paris bei Madame Forster, der Tochter des Bildhauers Banks.

323. Der Durchgang durchs rothe Meer. Entwurf zu dem Bild in den Loggien; mit der Feder gezeichnet, in Sepia schattirt und mit Weiss gehöht. Hoch 8″, br. 11″ 3‴. Aus den Samml. Jabach, Crozat, Willet, F. J. Duroveray und T. Dimsdale.

Eine Copie in Bister, hoch 8″, br. 12″ 6‴, war in der Samml. W. Roscoe. Eine andere, auf röthlich Papier gezeichnet und quadrirt, ist in der Samml. des *Erzherzogs Karl* in Wien.

324. David mit Salomon und Bathseba. Entwurf, wie es scheint, um in den Loggien des Vatican ausgeführt zu werden, der aber nachmals ohne Anwendung blieb. Er ist wie obiger mit Sepia ausgeführt. Hoch 8″ 9‴, br. 10″ 6‴. Salomon sitzt am Bett seines Vaters, bei ihm Bathseba und noch andere Figuren. (Siehe das erste Buch der Könige Cap. 1. Der Gegenstand wurde für die friesartigen Darstellungen benutzt. Siehe N. 328 dieses Catalogs.) Aus den Samml. R. Willet, F. J. Duroveray.

Folgende vier schmale Zeichnungen sind Entwürfe zu den zwölf friesartigen Darstellungen unter den Fenstern der Loggien des Vatican:

325. Gott erscheint dem Noa nach der Sündfluth und zeigt ihm den Regenbogen. Mit der Feder gezeichnet, mit Sepia aquarellirt und mit Weiss gehöht. Hoch 5″ 4‴, br. 12″ 9‴. Aus der Samml. Revil in Paris.

Eine schöne Nachbildung in einem grössern Format besitzt die Samml. des *Erzh. Karl* in Wien.

326. Jacob ringt mit dem Herrn. Wie obige Zeichnung behandelt und von derselben Grösse.

327. Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen. Wie obige Zeichnung behandelt.

Gest. von einem Schüler des *Marc Anton* 1540. Bartsch XV p. 11. N. 6. Eine Copie der Zeichnung ist in der Samml. zu Chatsworth.

328. Salomon und Bathseba vor dem König David, der auf dem Bette liegt. (I. Buch der Könige Cap. I.) Wie obige Zeichnung behandelt. Aus der Samml. Rutgers N. 269.

329. Der Erzengel Raphael, den kleinen Tobias führend. Studium zu dem Altarblatt von Pietro Perugino aus der Carthause bei Pavia, jetzt im Nachlass des Duca Melzi in Mailand. Es ist ein junger Mann, welcher einen Knaben führt, nach dem Leben und in der Tracht der damaligen Zeit gezeichnet; ganz übereinstimmend mit des Perugino Behandlungsweise, nur dass ein feineres Gefühl für Naturwahrheit den grösseren Schüler verräth.

In England sah ich in einer Kunsthandlung eine gute Copie dieser Zeichnung.

330. Simson dem Löwen den Rachen aufreissend. Geistreicher Federentwurf. Hoch 10″ 6‴, br. 10″ 6‴. Aus dem Palast Borghese in Rom.

331. Gott Vater, der Schöpfer Himmels und der Erde. Sehr kräftiger Entwurf in Rothstein zu dem Kuppelbild in Mosaik für die Capelle Chigi in S. Maria del Popolo zu Rom.

332. Ein Engel zu derselben Capelle. Auf gleiche Weise in Rothstein gezeichnet.

Die Sammlung besitzt noch folgende zwei Zeichnungen mit Darstellungen aus dem alten Testament, die als schöne

Werke von Schülern Rafael's hier noch erwähnt werden sollen.

a) Zeichnung zu einer Schüssel. Auf dem Rande sind mehrere Darstellungen aus der Geschichte Joseph's; in der Mitte der Schüssel der Durchgang durchs rothe Meer. Mit der Feder gezeichnet, in Bister schattirt und mit Weiss gehöht. gr. Folioblatt.

b) Zwei Propheten von Engeln begleitet. Sie haben Ähnlichkeit mit den in S. Maria della Pace in Fresco gemalten. Mit breiter Feder entworfen. H. 14″ 3‴, br. 8″. Aus der Samml. Legoy. Siehe im Catalog der Ausstellung bei Woodburn N. 58.

Gegenstände aus dem neuen Testament.

333. Die Verkündigung. Carton zum kleinen Bild der Altarstaffel unter der Krönung Mariä aus S. Francesco, jetzt im Vatican. Mit der Feder gezeichnet und braun schattirt. Die Umrisse sind mit der Nadel zum Bausen durchstochen. Die Behandlungsart ist noch ganz Peruginisch. Hoch 11″ 3‴, br. 16″ 9‴. Aus der Samml. Ottley.

334. Die Geburt Christi. Das Christkind auf einem Sattel sitzend wird von einem Engel gehalten. Maria rechts, Joseph links beten kniend das Jesuskind an; so auch zwei Hirten hinter Joseph. Auf der andern Seite sieht man Ochs und Esel, im Hintergrund etwas Landschaft. Federzeichnung, die so sehr in der Art des Perugino behandelt ist, dass sie vielleicht auch von diesem herrühren dürfte. Hoch 7″ 3‴, br. 10″ 3‴. Aus der Samml. Ottley, welcher in der „Italian School etc.“ auch ein Facsimile davon gegeben hat.

335. Die Anbetung der Hirten. Maria in der Mitte kniend, hebt ein Tuch von dem schlafenden Christkind auf, um es den rechts und links anbetenden Hirten zu zeigen. Vorn, rechts kniet Joseph, ein Kind an einer Schleife haltend. Hinten noch sechs andere zuschauende Figuren. Die etwas kalte Composition dürfte von einem Schüler Rafael's, etwa dem Francesco Penni herrühren. Federentwurf. Hoch 10″ 6‴,

br. 15″ 6‴. Aus den Samml. Wicar, W. Y. Ottley und von diesem in „The italian School etc." im Facsimile herausgegeben.

336. Die Anbetung der Hirten. Leichter Entwurf zu der Tapete im Vatican, mit der Feder gezeichnet und mit Bister schattirt. Hoch 9″ 6‴, br. 12″ 3‴. Aus den Samml. R. Udney, T. Dimsdale. Vielleicht ist es dieselbe Zeichnung, welche der Anonyme des Morelli p. 82 im Jahr 1530 bei Gabriel Vendramin in Venedig gesehen.

Nebst dieser Zeichnung ist in der Sammlung auch die Anbetung der Könige, der mittlere Theil der Composition aus den Tapeten und auf dieselbe Weise wie obige behandelt. Diese scheint aber nur eine Copie zu sein.

337. Der Kindermord, Entwurf zur Composition, welche Marc Anton gestochen. Es sind neun nackte Figuren; das todte Kind im Vorgrund hat Rafael in der Zeichnung wieder ausgelöscht, und oben auf dem Blatt dessen Kopf besonders gezeichnet. Flüchtiger, aber schöner Federentwurf. Hoch 9″ 6‴, br. 14″ 9‴. Aus der Samml. Wicar.

338. Ein Apostelkopf nebst zwei Händen. Studium nach der Natur zu dem Apostel in der Mitte des Bildes der Transfiguration. Meisterhaft in schwarzer Kreide gezeichnet. Hoch 10″ 6‴, br. 8″. Aus der Samml. van Rover in Rotterdam.

339. Der Kopf des vorn sitzenden Apostels (Andreas) in dem Bild der Verklärung. Studium nach der Natur, in schwarzer Kreide ausgeführt und mit der Nadel zum Bausen durchstochen. Hoch 15″ 9‴, br. 13″ 9‴. Auf der Rückseite steht: „From the Duke of Devonshire to Sir Thomas Lawrence. June 1828."

Eine andere Zeichnung, gleichfalls ein Geschenk desselben Herzogs, die weibliche Figur, welche vorn im Bilde der Transfiguration kniet, vorstellend, ist zu schwach in der Zeichnung, als dass man sie für Original halten dürfte. In schwarzer Kreide gezeichnet. Hoch 13″, br. 9″ 6‴. Aus der Samml. Flinck.

340. Zwei schlafende Apostel. Studium in schwarzer Kreide zu dem Christus auf dem Ölberg, welchen Rafael im Jahr 1504 dem Herzog von Urbino gemalt. Die Behandlungsweise ist noch sehr Peruginisch.

341. Studium zur Grablegung im Palast Borghese. Entwurf zur Gruppe der Frauen. Sehr schön mit der Feder gezeichnet. Hoch 8″, br. 11″ 9‴. Aus der Samml. Antaldo Antaldi.

Gest. von *Giulio Bonasone*, oder wahrscheinlicher von einem Schüler des Marc Antonio. Bartsch XV p. 123 N. 50.

342. Dieselbe Gruppe leicht mit der Feder entworfen. In die Figur der Maria und die der andern Frauen ist das Skelett hineingezeichnet. Die Köpfe sind nochmals besonders entworfen. Hoch 12″, br. 8″. Aus der Samml. Antaldo Antaldi.

343. Studium zu derselben Grablegung. Die zwei Figuren, welche den Leichnam Christi zu Grabe tragen, unbekleidet; nebst vier Köpfen und einer Hand. Schöner Federentwurf. Hoch 8″ 9‴, br. 12″ 6‴. Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, M. Bordage und B. Constantine.

344. Grablegung. Zu derselben Zeit wie das Bild im Palast Borghese, aber abweichend entworfen. Maria Magdalena küsst die Hand des Heilandes. Schöne Federzeichnung von neun Figuren. Auf der Rückseite ist ein Abraham zum Opfer Isaac's skizzirt. Hoch 9″ 3‴, br. 12″ 6‴. Aus den Samml. Crozat, Legoy und T. Dimsdale.

345. Drei Figuren zur vorher erwähnten Grablegung N. 344. Es sind die zwei Männer, welche den Leichnam Christi zu Grabe tragen; erstere unbekleidet, sorgfältig mit der Feder gezeichnet; letzterer nur leicht in Rothstein entworfen. Die Zeichnung hat oben gelitten. Hoch 9″ 9‴, br. 11″ 3‴. Aus den Samml. Timoteo Viti und Antaldo Antaldi.

346. Die Grablegung. Der Leichnam Christi ist von den drei Marien und vier andern Figuren umgeben. Den Calvarienberg mit den Kreuzen sieht man in der Ferne. Schön mit der Feder gezeichnet und mit Weiss

gehöht. Aus Rafael's erstem Aufenthalt in Florenz. Auf der Rückseite steht die Bemerkung: „La tête derrière le Christ a le même caractère de la Sta. Cécile de Bologne." (?) Hoch 9″ 6‴, br. 10″ 9‴. Aus den Samml. de Noué und de Juilienne.

347. Christus von den Angehörigen beweint. Er liegt im Schoos der in Ohnmacht sinkenden Maria, welche von zwei Frauen unterstützt wird; eine stehende Frau lüftet ihr den Mantel um den Kopf. Die Beine Christi liegen im Schoos der auf der Erde sitzenden Magdalena, welche sie umfasst und nach Maria blickt. Joseph von Arimathia steht links und Johannes rechts mit emporgehobenen, gefaltenen Händen; dabei noch ein Jünger. In allem acht Figuren und ein Kopf. Um die Jahre 1505 und 1506 vorzüglich schön mit der Feder gezeichnet. Aus den Samml. Mariette, Zanetti und Graf Fries in Wien. Hoch 13″ 3‴, br. 15″ 9‴.

Gut gest. von *C. Agricola* 1817.

348. Christi Leichnam betrauert. Es sind fünf Frauen, wie in obiger Zeichnung, und auch hier liegt Maria in Ohnmacht und wird von zwei Frauen unterstützt. Die Beine Christi liegen auch auf den Knien der Magdalena, welche mit gefaltenen Händen nach Maria blickt, links steht eine der Frauen. Vier Männer, worunter Johannes und Joseph von Arimathia, stehen rechts bei Magdalena. Flüchtiger, aber schöner Federentwurf. Hoch 7″ 3‴, br. 8″ 3‴. Aus der Samml. Denon in Paris.

Umriss bei Landon: Vie et oeuvres de Raphael N. 297. Ein ähnlicher Entwurf zur Gruppe rechts befand sich in der Samml. *John Barnard* in London. Er weicht indessen darin von obigem ab, dass die beiden Männer hinten zwischen Joseph und Johannes stehen, während sie auf ersterer rechts und links hinter Johannes hervorblicken. Bei Magdalena ist auch der Leichnam Christi nicht angegeben. — Gest. in dem Werke von *C. Rogers*: A Collection of prints in imitation of drawings etc. London 1778.

349. Soldaten zur Auferstehung Christi, welche

Rafael in der Schule des Perugino ums Jahr 1502 für die Franciscanerkirche in Perugia ausführte. Es sind zwei Blätter, jedesmal mit zwei Soldaten, einem schlafenden und einem fliehenden, nach der Natur gezeichnet. Sehr zart n des Perugino Weise mit Silberstift entworfen und mit Weiss gehöht.

Noch besitzt die Sammlung folgende schöne Zeichnungen mit Darstellungen aus dem neuen Testament, die zwar mit Unrecht dem Rafael zugeschrieben werden, aber hier nicht unbeachtet bleiben sollen.

c) Die Taufe Christi; dieselbe Composition, welche *Pietro Perugino* ums Jahr 1503 für den ehemaligen Hauptaltar der Kirche S. Agostino zu Perugia ausführte, sich vielleicht dabei eines Entwurfes Rafael's bedienend. Die Zeichnung ist sehr schön, dürfte aber von einem der bessern Schüler des Meisters nach dem Bilde gemacht sein. Weit geringer ist auf der Rückseite desselben Blattes die Federzeichnung zu einem S. Martin zu Pferd. Nach dem Catalog der Ausstellung N. 3 wäre sie einer der ersten Versuche Rafael's, aber auch hiefür erscheint sie zu geistlos. Hoch 11″, br. 8″ 3‴. Aus der Sammlung des Grafen Baglione zu Perugia.

d) Die Auferstehung Christi. Eine reiche Composition, mit der Feder entworfen. Hoch 16″, br. 14″. Aus der Sammlung des Herzogs von Alva. Im Catalog der Ausstellung bei den Brüdern Woodburn N. 38. Diese Zeichnung ist höchstens von einem Schüler Rafael's.

Heilige Familien und Madonnen.

350. **Die heilige Familie mit der Fächerpalme.** Entwurf zur Maria mit dem Kinde, und etwas grösser der Kopf des Joseph zu dem runden Bilde, welches aus der Gallerie Orléans in die des Herzogs von Bridgewater kam. Leicht mit Stift gezeichnet. Grösse 9″ auf 6″. — Aus der Samml. Marquis Legoy und Thomas Dimsdale.

Radirt von *Roger Lagoy*. — Bei Landon N. 229.

351. **Entwurf zur belle Jardinière.** Maria sitzend rechts gewendet hält das vor ihr stehende Christkind; links kniet der kleine Johannes, der einen Hund zu

halten scheint; sein Haupt ist mit Epheu bekränzt. Leichter Federentwurf, von dessen Originalität ich indessen nicht ganz überzeugt bin. Hoch 10″ 6‴, br. 8″. — Aus der Samml. R. P. Knight.

Gest. von *C. M. Metz* für sein Werk: Imitations of ancient and modern drawings. London 1798. Von der Gegenseite von *A. Bartsch* 1787.

352. H. Familie, die Perle genannt. Entwurf in Rothstein zum obern Theil der Maria mit dem Kinde und der heiligen Elisabeth.

353. Maria sitzt mit dem segnenden Jesuskind auf dem Schoos zur Rechten; links kniet ein Engel, welcher das Kind hält. Schöner Federentwurf. Grösse 10″ auf auf 8″ 9‴. — Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, Mariette, Marquis Legoy und Th. Dimsdale.

354. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Unbekleidete Figuren, leicht mit der Feder entworfen und mit Sepia schattirt. Auf der Rückseite ist das Gewand für Maria in Rothstein skizzirt. Grösse 8″ 6‴ auf 7″. Aus der Samml. Antaldo Antaldi.

355. Maria mit dem Christkinde. Maria bekleidet, ganze Figur. Leichter Federentwurf aus Rafael's Peruginischer Epoche. Grösse 8″ 6‴ auf 5″ 9‴. Aus der Samml. W. Young Ottley.

356. Maria mit dem Jesuskinde und dem kleinen Johannes. Sie hält ein Buch, in welches auch das Christkind hineinblickt. Leichter Federentwurf. Grösse 9″ auf 6″ 3‴. Aus der Samml. Antaldo Antaldi.

357. Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Schöne Federzeichnung. Grösse 13″ auf 9″ 3‴. Aus der Samml. des Herzogs von Alva.

358. Heilige Familie. Maria kniet rechts mit dem kleinen Johannes; Joseph sitzt zur Linken, bei ihm liegt das Jesuskind Schöner Federentwurf, etwas schattirt und mit Weiss gehöht. Grösse 9″ 9‴ auf 7″ 9‴. Aus den Samml. Revil und Th. Dimsdale.

359. Maria mit dem Kinde, halbe Figur. Leichter Entwurf mit der Feder gezeichnet.

360. Madonnenkopf; niederblickend, mit einem Schleier. Aus Rafael's erster Florentiner Periode, in Silberstift gezeichnet. Auf der Rückseite der unvollendete Entwurf nach einem Jüngling. Grösse 10″ 3‴ auf 7″ 6‴. Aus der Samml. W. Y. Ottley publicirt in: The italian School etc. p. 47.

361. Maria im Profil gesehn, sitzt auf einem Stuhl und hält das vor ihr stehende Christkind; dieses legt sein rechtes Händchen auf den Kopf. In Silberstift gezeichnet und mit Weiss gehöht. Hoch 6″ 9‴, br. 4″ 10‴.

Gest. von einem Schüler des *Marc Antonio.* Bartsch XV p. 20. N. 11. — Radirt von *Vivant Denon* — Auch *P. A. Robert* hat diese Composition 1729 nach einer Zeichnung von *Giulio Bonasone* herausgegeben.

362. Madonna di Fuligno. Es ist nur die heil. Jungfrau mit dem Kinde, in schwarzer Kreide gezeichnet. Dieses Blatt hat so sehr gelitten, dass dessen Originalität jetzt unmöglich zu beurtheilen ist. Hoch 15″ 9‴, br. 10″ 6‴. Aus der Samml. Wicar.

Gest. von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 52 und 53.

Von den in der Sammlung aufbewahrten Entwürfen zu Madonnen erwähne ich hier nur noch folgenden:

e) Maria mit dem Christuskind sitzt auf einem reichverzierten Thron. Auf der einen Seite steht ein Heiliger. Schöner Federentwurf von *Pietro Perugino* zu dem Altarblatt, welches er im Jahr 1495 für die Capelle des Stadthauses zu Perugia malte, nun in der Gemäldesammlung des Vatican. Grösse 9″ 3‴ auf 6″ 3‴. Aus den Samml. P. H. Lankrinck und Dawson Turner. Siehe Catalog der Ausstellung bei Woodburn N. 13.

Darstellungen aus der Legende der Maria.

363. Die Krönung Mariä. Die heilige Jungfrau liegt todt auf einem Catafalk von den zwölf knienden Aposteln beweint oder verehrt. Im obern Theil der Composition erhält sie die himmlische Krone durch unsern Heiland. Viele Engel in den Wolken umgeben die Gruppe. Diese schöne Zeichnung von etwa 50 Figu-

ren scheint aus Rafael's letzter Florentiner Epoche und dürfte ein Entwurf zu dem Altarblatt sein, welches er nach einem noch vorhandenen Vertrag vom Jahr 1505 für das Nonnenkloster Monte Luce bei Perugia malen sollte. Der obere Theil hat noch den strengen symmetrischen Charakter der damaligen Kunstepoche; die Anordnung und die Stellungen der Apostel sind dagegen so frei behandelt, dass man sie aus der Römischen Epoche Rafael's halten könnte. Mit der Feder gezeichnet, mit Bister getuscht und mit Weiss gehöht. Hoch 15″, br. 10″ 6‴. Aus dem Palast Borghese in Rom.

364. Die Figur des Christus mit der Krone in der Hand, zu der Krönung Mariä, welche Rafael um 1503 für die Kirche S. Francesco in Perugia malte. Das Gemälde ist jetzt in der Sammlung des Vatican.

365. Studium zu zwei Engeln für dasselbe Altarblatt im Vatican. Es sind zwei stehende Jünglinge nach dem Leben gezeichnet, welche Instrumente spielen. Auf grundirt Papier in Silberstift gezeichnet und mit Weiss gehöht. Aus der Samml. W. Y. Ottley.

366. Kopf des Apostels, rechts in demselben Gemälde; er ist fast in drei Viertel gesehen und richtet den Blick aufwärts. Sehr schön in schwarzer Kreide gezeichnet. Aus der Samml. W. Y. Ottley, der ihn auch in seinem Werke: The italian School etc. p. 50 bekannt gemacht hat. Irrig aber hält er ihn für einen Engelskopf zur Disputa. Grösse 10″ 9‴ auf 8″ 6‴.

367. Die Krönung Mariä. Entwurf zu einem Altarblatt mit zwei Heiligen zu den Seiten, ähnlich, doch verschieden, wie die Composition zur Tapete. Vielleicht die erste Skizze hiezu. Federentwurf. Hoch 13″ 9‴, br. 11″ 6‴. Aus den Samml. Mariette, M. Bordage und Lempreur.

Gest. vom Meister des Würfels. Bartsch XV p. 189 N. 9.

Heilige und Sibyllen.

368. **Drei Engel.** Flüchtiger, aber geistreicher Entwurf in Rothstein.

369. **S. Stephan**, wie es scheint. Studium nach einem knienden jungen Mann mit ausgebreiteten Armen und zum Himmel erhobenem Blick. Aus Rafael's Jugend schön in Silberstift gezeichnet. Grösse 10″ 3‴ auf 7″ 3‴. Aus der Samml. W. Y. Ottley und in seinem Werke: The italian School etc. p. 47 bekannt gemacht.

370. **Die h. Catharina von Alexandrien.** Es ist nur der vordere Theil des Kopfs zu dem Bilde jener Heiligen, welche Desnoyers in Kupfer gestochen. Auf demselben Blatt befinden sich noch Federentwürfe zu fünf Kindern. Auf der Rückseite sind andere Entwürfe zu derselben Heiligen; alle sehr schön mit der Feder gezeichnet. Grösse 11″ auf 7″. Aus den Samml. B. West und Th. Dimsdale.

371. **Die heilige Cäcilia**, gleich dem Entwurf zum Gemälde in Bologna, welchen Marc Antonio gestochen, Bartsch XIV N. 116. Sehr sorgfältig auf grau Papier gezeichnet, in Bister schattirt und mit Weiss gehöht. Hoch 10″ 9‴, br. 6″ 6‴. Sehr schön ist der Kopf der Magdalena; dagegen sind die übrigen unbedeutend und entsprechen keinesweges der geistvollen Art Rafael's, daher wohl mit Recht an der Originalität dieser Zeichnung gezweifelt wird.

Gest. von *Elise Cheron* 1706. — Etwas niederländisch von *Nic. Bruyn.* — Aus den Samml. De Piles, Paignon Dyonval, Marquis Vindé und Th. Dimsdale. Eine etwas grössere, gleichfalls in Bister ausgeführte Zeichnung dieser Composition befindet sich in der Samml. des Erzherzogs Karl in Wien.

372. **Sibylle Phrygia.** Entwurf in Rothstein zu der sich auf den Halbkreis auflehnenden Sibylle des Frescogemäldes in S Maria della Pace zu Rom. Auf der Rückseite eine halbe Figur und ein Engel zu derselben Composition in Rothstein gezeichnet. Grösse 14″ 6‴ auf 7″ 6‴. Aus der Samml. Joshua Reynolds.

373. **Charitas.** Eine weibliche Figur mit drei Kindern

In schwarzer Kreide gezeichnet. Hoch 12″ 6‴, br. 6″. Aus den Samml. Mariette, de Rover und Revil. Es gibt einen Kupferstich davon. Ich habe die Zeichnung nicht gesehen und entnehme diese Notiz dem Catalog der Ausstellung bei Woodburn p. 25 N. 71. Unter den Darstellungen der Charitas, welche dem Rafael zugeschrieben werden, kenne ich drei mit drei Kindern: Einen Entwurf in der Sammlung des *Erzherzogs Karl* in Wien, der aber nie gestochen wurde; die Charitas im Saal des Constantin, von der wir eine Radirung von einem Anonymen besitzen, und einen Stich vom Grafen *von Caylus* nach einer Zeichnung in der königlichen Sammlung in Paris. Landon N. 149, wo auch noch der Entwurf zu einer dritten.

Entwürfe für die Frescogemälde in den Stanzen des Vatican.

374. Zur Disputa. Entwurf zu dreizehn Figuren des obern Theils dieses Wandgemäldes. Der Heiland mit Maria und Johannes dem Täufer nebst noch zwei Figuren zu den Seiten. Zwei Heilige in der Mitte unter Christus und noch vier andere zu den Seiten. Mit der Feder gezeichnet, braun getuscht und mit Weiss gehöht. Grösse 16″ auf 9″ 3‴. — Aus den Samml. Crozat, Mariette, Marquis Legoy und Th. Dimsdale.

375. Zur Disputa, die einzelne Figur eines Apostels in schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht. Grösse 15″ 6‴ auf 10″ 6‴. Aus den Samml. Herzog von Alva und F. J. Duroveray.

376. Zur Disputa, drei Engel und noch zwei Figuren Leichter Federentwurf.

377. Zur Disputa, zwei Gewandstudien; eins zum heil. Gregor, das andere zu der hinter ihm knienden Figur. In schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht.

378. a. b. Zur Disputa, zwei Blätter, welche ehedem nur eins bildeten, mit Entwürfen verschiedener Figuren und Bischofsköpfe zu jenem Wandgemälde. In Stift auf grundirt Papier gezeichnet. Ein jedes Blatt

hat Höhe 11″ 3‴, Br. 8″ 6‴. Aus den Samml. Timoteo Viti und Antaldo Antaldi. Auf der Rückseite dieser Blätter befinden sich zwei von Rafael eigenhändig entworfene Sonette. Zuerst wurden sie abgeschrieben durch Ab. Michele Colombo, als sie sich noch in den Händen des Gio. M. Ant. Viti befanden [1]). Später, als sie durch Erbschaft an den Marchese Antaldo Antaldi gekommen waren, durch Seroux d'Agincourt, und C. L. Fernow, welcher letztere sie in dem ersten Heft des Mercur 1804 bekannt gemacht. Ein Facsimile nach dem Entwurf auf einem der Blätter befindet sich in dem Catalog der hundert Zeichnungen Rafael's, welche 1836 bei Woodburn in London ausgestellt waren. Es ist das, welches anfängt „Como non podde dir d'arcana dei“ und hat, wie aus dem Facsimile zu ersehen ist, viele Änderungen erlitten; übrigens fehlt hier der Schluss des Sonetts, welcher sich auf dem andern Blatt befindet, worauf noch dasjenige entworfen ist, welches anfängt: „Amor tu men vescati con doi lumi.“ Beide Sonette habe ich schon im Anhang zum vorigen Bande S. 524 mitgetheilt.

378. c. Zur Disputa. Ein drittes Blatt mit einigen unbedeutenden Entwürfen. Darauf steht, wahrscheinlich nur um die Feder zu versuchen, von Rafael's Hand: „Carissimo quanto fratello,“ und noch einmal: „Carissimo.“ Vielleicht war Rafael damals im Begriff einen Brief an Ariosto zu schreiben.

379. Zur Disputa; Studium zur linken untern Hälfte der Composition, nackte Figuren nach der Natur mit der Feder gezeichnet. Hoch 11″, br. 16″ 6. — Aus den Samml. Crozat, Mariette, Legoy und Th. Dimsdale.

Gest. vom Grafen von *Caylus*, aber von der Gegenseite, für das Cabinet Crozat N. 43.

380. Zur Schule von Athen. Studium zu den zwei Figuren auf den Stufen neben Diogenes. Das gelockte Haupt, die linke Hand und der rechte Fuss des hin-

1) Siehe Pungileoni Elogio storico di Raffaello Santi p. 247.

aufsteigenden Jünglings sind nochmals besonders gezeichnet. Unten ist auch das Haupt der Gorgona, welches sich auf dem Schild der Minerva befindet, sehr lebendig entworfen. Schönes Studium nach dem drappirten Modell, auf bräunlich Papier mit der Feder gezeichnet und mit Weiss gehöht. Hoch 11″ 3‴, br. 8″. Aus den Samml. Wicar und W. Y. Ottley, der in seinem Werke ein vortreffliches Facsimile, von *Schiavonetti* und *F. C. Lewis* gestochen, herausgegeben hat. Eine Copie nach den zwei Figuren auf den Stufen befindet sich in der Florentiner Sammlung.

381. Zur Schule von Athen. Studium zum Diogenes. Erstlich die ganze Figur mit dem bei ihm liegenden Gewand; sodann nochmals besonders und studirter die Brust mit dem rechten Arm und die Beine. Sehr schönes Studium nach der Natur auf röthlich Papier mit Stift gezeichnet. Dass Bramante dem Rafael zu dieser Figur gesessen, wie man in England glaubt, ist eben so unwahrscheinlich, als auch der Kopf des gezeichneten Modells diese Aussage keineswegs unterstützt. Hoch 9″ 9‴, br. 11″ 3‴. Aus den Samml. Wicar und W. Y. Ottley, welcher in Gemeinschaft mit *W. Long* ein schönes Facsimile für sein Werk gestochen hat.

382. Zur Schule von Athen, Studium zur Figur des Bramante nebst der Gruppe der vier ihn umgebenden Schüler, und der gekrönten Figur. Des Bramante Kopf, fast vom Scheitel gesehen, hat Rafael nochmals genauer nach dem Leben gezeichnet. Auf grundirt Papier in Stift ausgeführt und mit Weiss gehöht. Querfol. Hoch 9″ 9‴, br. 12″ 9‴. Aus der Sammlung W. Y. Ottley und von ihm und *Lewis* gestochen in dem Werke: The italian School of design etc. London, 1823 herausgegeben.

383. Zur Schule von Athen. Nochmals ein ausführlicheres Studium zu obigem Kopf des Bramante für den Mathematiker; sodann einige nach der Natur gezeichnete Hände. Der mit Silberstift ausgeführte Kopf hat

einige geistreiche Nachhülfen mit der Feder. Grösse 16″ 3‴ auf 11″. Aus der Samml. Wicar und W. Y. Ottley.

384. Zur Schule von Athen; der mit Büchern herbeieilende Mann auf der linken Seite der Composition. Schönes Studium nach der Natur.

385. Zur Schule von Athen; die Statue der Minerva mit noch drei andern Figuren in den Seitennischen. In Stift gezeichnet und mit Weiss gehöht. Grösse 10″ 9‴ auf 8″. Aus den Samml. Wicar und W. Y. Ottley.

386. Zur Schule von Athen. Studium zu einem der Reliefs unter der Statue des Apollo. Es sind vier nackte in heftigem Streit begriffene Männer, nebst der Andeutung eines fünften. Etwas verschieden von der Ausführung, überaus kräftig und lebendig in Rothstein nach dem Modell gezeichnet. Hoch 15″, br. 11″ 2‴. Aus den Samml. Wicar und W. Y. Ottley, der hievon ein schönes Facsimile von *J. Vivares* in seinem Werke herausgegeben hat.

387. Kaiser Justinian übergibt dem Tribonianus die Pandekten. Entwurf zum Frescobild in der Stanza della Segnatura, zum Theil mit der Feder gezeichnet, grösstentheils aber nur mit der Spitze des Pinsels sehr geistreich umrissen und dann die Schatten in Massen angegeben. Wahrscheinlich dieselbe Zeichnung ehedem bei Lord Hampden, von H. Reveley erwähnt in seinen: Notices illustrative of the drawings and sketches of some of the most distinguished Masters in all the principal schools of design, by the late Henry Reveley Esq. London 1820. gr. 8. Nach einem Manuscript vom Jahr 1787 von seinem Sohn Hugh Reveley herausgegeben.

388. Der Parnass. Leichter Federentwurf gleich dem Stich von Marc Antonio, Bartsch XIV N. 247, nur fehlen in der Zeichnung die Lorbeerbäumchen. Diese ist wohl dieselbe, welche einst Mariette besass. In der Sammlung Lawrence bewahrt man noch einen andern Entwurf zu dem Parnass; es sind vier Figuren,

wobei auch Dante, aber sämmtlich als wären sie nach einem nackten weiblichen Modell gezeichnet! Es ist ein Werk des Betrugs für Liebhaber berechnet.

389. Zum Parnass. Die Muse Melpomene eine Maske vor sich haltend. Der untere Theil der Figur, in dem Gemälde verdeckt, ist auch hier nicht vollendet. Im Gewand links sind viele Correcturen. Schöner Federentwurf. Hoch 13″ 9‴, br. 10″. Aus der Samml. W. Y. Ottley, der auch ein Facsimile in seinem Werke davon bekannt machte.

In der *Florentiner Sammlung* ist eine täuschende Copie dieser Zeichnung, welche einst Nic. Poussin besessen. — Gest. von *S. Mulinari.*

390. Zum Parnass. Der Kopf einer Muse mit turbanartiger Bedeckung, aus der Gruppe rechts neben Apollo. In drei Viertheilen gesehen, von ein Drittel Lebensgrösse; sehr schön in schwarzer Kreide gezeichnet. Aus der Samml. Vilenbroek.

Gest. von *B. Picart* 1725. N. 8 in seinen Impostures innocentes.

391. Alexander lässt die Werke Homer's in das Grab des Achilles legen; genau wie der Stich von *Marc Antonio*, Bartsch XIV N. 297 ausgeführt. Die Zeichnung in Rothstein entspricht nicht der Meisterhand Rafael's, daher ihre Originalität zweifelhaft erscheint. Hoch 10″, br. 16″ 9‴. Aus den Samml. Joshua Reynolds und Randon de Boisset.

392. Zum Heliodor; Studium zu der vorn knienden Frau vom Rücken gesehen; sodann oben nochmals ein genaueres Studium zum Nacken mit dem Kopf und unten zu den Füssen. Auf der Rückseite des Blattes ist ein Studium zum obern Theil der Frau, welche kniend zwei Kinder in ihrem Schoose hält, und nochmals studirter der stark gewendete Kopf mit dem Hals. Meisterhaft in schwarzer Kreide gezeichnet. Hoch 16″, br. 11″. Aus den Samml. Joshua Reynolds, W. Y. Ottley und Th. Dimsdale.

Ottley hat in seiner Italian School etc. beide Zeichnungen bekannt gemacht. Das von *S. Mulinari* herausgegebene Blatt mit der vorn knienden Frau ist nach einer Copie in der *Florentiner Sammlung* gestochen.

393. **Ein Pferdekopf**, Bruchstück des Cartons vom Heliodor, schön in schwarzer Kreide ausgeführt. Grösse 27″ auf 21″. Vasari erwähnt im Leben Rafael's Stücke des Cartons im Hause Francesco Massini zu Cesena; wahrscheinlich gehörte dieses dazu. Aus dem Palast Albani in Rom erwarb es W. Y. Ottley im Jahr 1801 um 40 Pfund Sterling.

394. **Abraham und Isaac**; Entwurf zu diesen Figuren in dem Deckengemälde, das Opfer Abraham's darstellend. Federzeichnung.

395. **Zum feurigen Busch**; Entwurf zum Gott Vater von Engeln umgeben, welcher dem Moses erscheint. Dieses mit ausserordentlichem Feuer entworfene Studium offenbart durch seine Auffassungsweise unzweifelhaft den Einfluss, welchen Michel Angelo's Deckengemälde auf Rafael ausgeübt. Sehr kräftig mit der Feder entworfen. Hoch 11″, br. 16″ 6‴. Aus den Samml. Wicar und W. Y. Ottley, in dessen Werk auch ein Facsimile der Zeichnung.

396. **Die Niederlage der Sarazenen bei Ostia.** Ein von der Ausführung in Fresco sehr abweichender Entwurf. Mit der Feder gezeichnet, in Bister schattirt und mit Weiss gehöht. Grösse 25″ auf 16″ 3‴. Aus der Samml. des Grafen Malvasia. Dieses Blatt, welches ich nicht gesehen, ist im Catalog der 100 Zeichnungen, Rafael's bei Woodburn im Jahr 1836 ausgestellt, mit N. 97 bezeichnet.

397. **Zwei Entwürfe zur Niederlage der Sarazenen bei Ostia.** Es sind einmal neun, das andere mal elf nackte im Streit begriffene Figuren, welche aber von den im Frescogemälde ausgeführten sehr abweichen, und vielleicht dem oben erwähnten, frühern Entwurfe angehören. Die mit vielem Leben mit der Feder skizzirten Zeichnungen befinden sich auf bei-

den Seiten desselben Blattes. Hoch 10″ 9‴, br. 15″ 6‴. Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, Mariette und Brunet.

Gest. vom Grafen von *Caylus* für das Cabinet Crozat N. 45 und 46.

Im Nachlass *Lawrence* sind noch manche andere Zeichnungen, welche den Darstellungen in den Stanzen des Vatican angehören, aber als Copien nach Originalzeichnungen oder selbst nach den Malereien müssen betrachtet werden. Gelegentlich sind schon einige erwähnt worden; hier beschränke ich mich auf die Angabe der folgenden:

f) Die Messe von Bolsena. Die Zeichnung kommt aus der Samml. Arthur Champernoune und wurde von *C. Metz* in seinem Werk: Imitations of ancient and modern drawings. London 1798. fol. bekannt gemacht. Aus den Samml. Tallard 1756, Reynolds und Champernoune.

g) Der Heerzug des Attila, verschieden von der Ausführung des Frescobildes. In Bister schattirt und mit Weiss gehöht. Im Catalog der Ausstellung bei Woodburn. London 1836 mit N. 95 bezeichnet. Es ist eine Copie nach der Originalzeichnung in der *Pariser Sammlung*.

h) Zoroaster und einige andere Figuren aus der Schule von Athen. In Rothstein gezeichnet. Im Catalog der Ausstellung bei Woodburn mit N. 81 bezeichnet. Über diese letztere Zeichnung enthalte ich mich jedoch eines Urtheils, da ich es übersehen bei Beschauung derselben eine genügende Notiz von ihr zu nehmen.

Mythologische Gegenstände.

398. Nymphen und Tritonen. Es sind acht Figuren von Wassermännern, welche in Fisch- oder Schlangengestalt endigen, oder Wasserweibern, unter denen eine in liegender Stellung. Sie sind in einen halbbogenförmigen Raum eingeschlossen und dienten wahrscheinlich als Vorbild zu irgend einer Randverzierung eines Gefässes von getriebener Arbeit. Sehr schön mit der Feder gezeichnet. Grösse 14″ 6‴ auf 9″. Aus der Samml. Wicar.

399. Tritonen, Nymphen und Knaben. Zu beiden

Seiten der Composition tragen in Fische endigende Wassermänner Nymphen auf ihrem Rücken. Der links umfasst die Seine, während ein weiblicher Genius mit Psycheflügeln ihn mit einer Ruthe schlägt und im Wasser ein von einem Knaben bei den Haaren gehaltenes, üppiges Fischweib ihm Schlangen drohend entgegenhält. Friedlicher trägt der Triton rechts ein Kind auf den Schultern, während die auf ihm stehende Nymphe ein Segel hält. In allem zählt die reiche Composition zehn Figuren. So schön dieser Federentwurf indessen auch ist, so kommt er doch dem vorher beschriebenen nicht gleich, und scheint von einem der ausgezeichnetesten Schüler Rafael's, vielleicht von Francesco Penni herzurühren. Hoch 9″ 6‴, br. 16″. Aus der Samml. Wicar und W. Y. Ottley, der die Zeichnung auch in Facsimile in seinem Werke bekannt gemacht hat.

400. Mercur, bei einer in ihren Mantel gehüllten, sitzenden Frau stehend, gibt einem jungen Manne die Hand. Auf der andern Seite, bei einem Bock, steht ein auf einem Horn blasender Amorin. Leichter Federentwurf. Querfolio.

Nach einer Zeichnung im Cabinet des Königs von Frankreich hat Graf *von Caylus* diese Composition radirt.

401. Der Tod des Adonis; zwei Männer tragen den Leichnam eines jungen Mannes, während zwei Frauen ihn beklagen. Links ist noch der Kopf eines bärtigen Mannes angegeben. Nackte Figuren. Dieser flüchtige Federentwurf ist allgemein unter obigem Titel bekannt, daher er hier auch so aufgeführt wird; genau betrachtet stellt er aber eine Grablegung vor, und die schmerzhaft ergriffene weibliche Figur ist für eine Magdalena zu nehmen. Die Zeichnung befindet sich auf der Rückseite des Blattes mit Adam, in diesem Catalog N. 316. Hoch 10″ 6‴, br. 13″. Aus den Samml. Crozat, Mariette und H. Fuessli.

Gest. vom Grafen *von Caylus* für das Cabinet Crozat N. 42. und Ottley in seiner Italian school of design etc.

402. Der gallische Hercules, oder die Beredsamkeit. Hercules sitzt in der Mitte, von neun Zuhörern umgeben; aus seinem Munde gehen eben so viel Fäden nach eines jeden Ohr. In einem Rund von 9″ 9‴ Durchmesser. Mit der Feder gezeichnet, braun lavirt und mit Weiss gehöht. Diese schöne Zeichnung dürfte von einem Schüler Rafael's, vielleicht von F. Penni sein. Aus den Samml. Timoteo Viti, Crozat, Marquis Legoy und Th. Dimsdale.

In Helldunkel gestochen von *Ch. Nic. Cochin* mit Tonplatte von *V. Le Sueur* für das Cabinet Crozat N. 38. — Bei Landon Vie et oeuvres de Raphael N. 468.

403. Studien nach antiken Statuen. Die Sammlung enthält mehrere Blätter dieser Art, welche in des Rafael Weise behandelt sind. So z. B. der sogenannte Torso des Michel Angelo, schön in Rothstein gezeichnet, aus der Sammlung Wicar; die Venus von Medicis; die liegende Ariadne und noch mehrere männliche nackte Figuren; allein alle entbehren die geistvolle Behandlung und die fein gefühlte Zeichnung des Meisters, nur das Studium nach dem Torso einer Venus, mit der Feder gezeichnet, befriedigt in jeder Hinsicht und scheint von Rafael's eigner Hand.

404. Zu den Malereien in der Farnesina besitzt die Sammlung mehrere Zeichnungen in Rothstein, allein keine derselben ist so ausgezeichnet, dass ich mich mit Bestimmtheit für ihre Originalität aussprechen möchte. Mercur und Psyche ist eine Zeichnung, die aus der Sammlung Arundel kommt; und die der Venus im Götterrath stammt aus der des Marchese Antaldo Antaldi.

Gegenstände aus der profanen Geschichte.

405. Der Raub der Helena. Zwei Männer bemächtigen sich der Helena, welche zu widerstreben scheint. Rechts schützt ein Krieger seinen Gefährten, der etwas herbeizuziehen strebt; links eilt ein anderer Krieger herbei. Sechs unbekleidete Figuren, leicht mit der

Feder entworfen. Hoch 10″, br. 16″ 3‴. Aus den Samml. Ant. Rutgers, Cornelius Ploos van Amstel, Jac. Cornsz. Im Jahr 1800 um fl. 28. 10 Xr. verkauft an Verstegh.

Gest. in kleinerm Format von *B. Picart* von der Gegenseite für seine „Impostures innocentes." — Bei Landon N. 114.

406. Timoclea, die edle Thebanerin, von einem Soldaten herbeigeführt, kniet vor Alexander dem Grossen. Acht Soldaten oder unbekleidete männliche Figuren umstehen sie, oder sind beschäftigt einen verwundeten Krieger zu verbinden. Plutarch im Leben Alexander's berichtet, dass, als die Thracier Theben nach hartnäckigem Widerstand erobert und grausam plünderten, sie auch das Haus einer edeln Thebanerin niederrissen und sie mishandelten. Der Hauptmann selbst, nachdem er sie geschändet, verlangte nun von ihr zu wissen, wohin sie ihr Geld und ihre Kostbarkeiten versteckt habe. Timoclea, voll Begierde der Rache, bezeichnete ihm einen entlegenen Ort des Gartens mit einem Brunnen, in welchen sie vorgab alle ihre Schätze verborgen zu haben. Froh über diese Entdeckung, ging der Hauptmann allein mit ihr hin und bückte sich in den Brunnen, die Sache zu untersuchen. Diesen Augenblick benutzte Timoclea, stiess ihn in denselben und bedeckte ihn mit Steinen. Unterdessen kamen Soldaten herbei, welche sie banden und vor Alexander führten. Dieser, die Klage anhörend, erkannte bald an dem Adel und dem Muth der Thebanerin, dass sie eine edle Frau sein müsse, und fragte sie, wer sie sei? worauf sie antwortete: Ich bin die Schwester des Theagenos, welcher gegen Philipp für die Freiheit Griechenlands stritt. In der Schlacht von Chersonea, wo er anführte, kam er ums Leben. — Alexander, voll Bewundrung über die hochherzige Antwort der Timoclea, befahl, dass man sie und ihre Kinder in Freiheit setze. — Die Figuren sind alle unbekleidet und etwas Michelangesk mit der Feder entworfen; daher es zweifelhaft bleibt, ob

die schöne Zeichnung von Rafael's Hand? Eine gute Copie sah ich bei der Tochter des englischen Bildhauers Banks, Mad. Forster in Paris. Hoch 11″, br. 17″.

407. **Alexander's Hochzeit mit Roxane.** Diese reizende Composition, welche ein Schüler Rafael's in einer Villa beim Monte Pincio vor Rom in Fresco ausgeführt, ist schon früher beschrieben worden, und einen Entwurf in Rothstein mit unbekleideten Figuren habe ich in der Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien angegeben; Zeichnungen mit bekleideten Figuren gibt es mehrere, und zwei von ihnen machen sich den Rang streitig: die eine von L. Dolce beschriebene, kam in die Sammlung des Grafen Malvasia zu Bologna; die andere, und wohl das Original, von den Erben des Timoteo Viti in das Cabinet Crozat.

Von letzterer fertigte Graf *von Caylus* einen Stich mit einer Tonplatte von *Nic. Lesueur* für das Cabinet Crozat N. 36. Ältere Stiche sind die von *Jac. Caraglio.* Bartsch XV p. 95 N. 62 und ein Helldunkel in der Art des *Antonio da Trenta.* quer fol.

Unser Exemplar ist gleich dem im *Pariser Museum* mit der Feder gezeichnet, braun schattirt und mit Weiss gehöht. Hoch 9″ 6‴, br. 13″ 6‴. Aus den Samml. Marquis Legoy und Th. Dimsdale.

In der Samml. des *Königs von England* ist eine leicht zu erkennende Copie. Eine Nachahmung mit sehr manierirten Änderungen besass E. Kneight, welche *C. M. Metz* in seinem Werk: Imitations of ancient and modern drawings etc. London 1798, bekannt gemacht.

408. **Die Pest bei den Phrygiern, il Morbetto genannt.** Dieselbe Composition, welche *Marc Antonio* gestochen. Bartsch XIV N. 417. Unsere köstliche Zeichnung ist auf grau Papier mit Sorgfalt, aber geistreich entworfen und mit Weiss gehöht. Hoch 7″ 9‴, br. 10″. Sie kommt aus der ehemaligen Sammlung des Königs Karl I, zuletzt aus der des Th. Dimsdale. Wahrscheinlich ist es dieselbe, welche im Jahr 1800 aus dem Nachlass C. Ploos van Amstel zu Amsterdam um fl. 24 — verkauft wurde. Von einer ähnlichen

Zeichnung in der *Florentiner Sammlung* war schon unter N. 138 die Rede.

409. Cardinal Giovanni de' Medici zieht in Florenz ein. Entwurf zu den Darstellungen aus dem Leben Leo's X, welche als Fries an den Tapeten eingewirkt sind. Federentwurf in Sepia schattirt und mit Weiss gehöht. Hoch 9″ 3‴, br. 11″. Aus den Samml. Zanetti und Denon. Radirt von *Novelli.* Ein ganz ähnliches Exemplar in der Sammlung des *Erzherzogs Karl* in Wien ist schon unter N. 229 erwähnt worden, ein drittes besitzt die *Pariser Sammlung.* Ich habe mich schon dahin ausgesprochen, dass selbst das Original nur von des Rafael Schüler *Francesco Penni* herrühren dürfte. Bei Landon N. 139.

410. Zur Geschichte des Aeneas Sylvius Piccolomini. Vier stehende, die Wache habende Männer zu dem Wandgemälde von Pinturicchio in der Libreria des Doms von Siena, worin Kaiser Friedrich III den Aeneas Sylvius mit einem Lorbeerkranz krönt. Sehr schön nach der Natur in Silberstift entworfen. Hoch 9″, br. 8″ 9‴. Aus der Samml. W. Y. Ottley, der sie auch in seinem Werke der Facsimile p. 46 bekannt gemacht hat.

Entwürfe zu Schlachten.

411. Gefecht um eine Fahne. Während vier Krieger um eine Fahne streiten, hält ein fünfter den Leichnam eines dahingesunkenen Gefährten, welchen ein Krieger der Gegenpartei bei dem Arm an sich zu ziehen sucht. Nackte Figuren. Sehr lebendig gezeichneter Federentwurf, zu welchem Rafael vielleicht durch den Carton des Leonardo da Vinci mit den Reitern, welche um die Fahne kämpfen, ist angeregt worden. Hoch 11″, br. 16″ 6‴. Aus den Samml. Antaldo Antaldi und W. Y. Ottley, der sie in seinem Werke der Facsimile bekannt gemacht hat. Im Catalog der Ausstellung bei Woodburn in London N. 65 wird die Zeichnung als ein Studium zu dem Sieg über die Sarazenen

bei Ostia angesehen. Siehe auch N. 396 und 397 dieses Catalogs.

412. Zwei streitende nackte Männer, von denen der eine zur Erde liegt. Sehr kräftig in schwarzer Kreide gezeichnet. Nach dem Catalog der Ausstellung bei Woodburn N. 79 wäre diese Zeichnung gleichfalls ein Studium zum Sieg über die Sarazenen bei Ostia; ich glaube aber vielmehr, dass dasselbe zur Constantinsschlacht dienen sollte. Grösse 15″ 6‴ auf 10″ 9‴. Aus der Samml. Dargenville.

413. Zwei aus dem Wasser steigende Krieger, oder nackte Männer. Halbe Figuren, gleich der obigen kräftig in schwarzer Kreide gezeichnet; wahrscheinlich ein unbenutztes Studium zur Constantinsschlacht. Grösse 14″ 3‴ auf 10″ 3‴. Aus der Samml. des Herzogs Alva.

414. Eine liegende männliche Figur, nebst einer sitzenden mit erhobener Hand. Unbekleidete Figuren. Gleich den beiden obigen sehr kräftig in schwarzer Kreide gezeichnetes Studium. Die letztgenannten drei Zeichnungen sind auf dieselbe Weise wie N. 299 in der Sammlung des Königs von England behandelt und dienten wohl alle als Studium zur Schlacht Constantin's, zu welcher Rafael drei von der Ausführung abweichende Entwürfe soll gemacht haben. Nach Richardson kam eine aus der Sammlung Malvasia ins Cabinet *Crozat*. Eine zweite war in dem Palast *Borghese* (im Jahr 1812 erstand sie der russische Graf von Balck). Die dritte sah er in *Spanien*.

Studien und Entwürfe.

415. Ein sitzender Mann, ein Buch im Schoos haltend. Entwurf nach dem Leben aus der Jugendzeit Rafael's, wahrscheinlich für die Malereien in der Libreria des Doms zu Siena. Aus der Samml. Antaldo Antaldi.

416. Kniender Mann mit gefaltenen Händen und zur

Erde gerichtetem Blick. Halbe Figur aus Rafael's Jugendzeit. Aus der Samml. Antaldo Antaldi.

417. Zwei Männer oder Mönche, welche Bücher halten. Sodann zwei Löwenköpfe. Leichter Entwurf in Stift aus Rafael's Florentiner Zeit, und in der Art des Leonardo da Vinci ausgeführt. Grösse 10″ 9‴ auf 8″ 9‴. Aus der Samml. Wicar.

418. Anatomische Studien; zwei Füsse und ein Kopf. Federzeichnung aus der Sammlung Antaldo Antaldi.

419. Ein männlicher Rücken; Studium mit der Feder gezeichnet.

420. Ein Gewandstudium. Bei demselben steht etwas Schrift von Rafael's Hand.

421. Gewandstudium zum Portrait des Papstes Leo X, nebst Angabe des Sessels, auf dem er sitzt. Mit wenigen Strichen, aber sorgfältig nach dem Wirklichen in schwarzer Kreide gezeichnet. Auf dem interessanten Blatt steht in altitalienischer Schrift: „fatto della mano propria di Raffaello d'Vrbino. Grösse 16″ 3‴ auf 10″ 9‴. Aus der Samml. Wicar.

422. Elephanten in verschiedenen Stellungen nach der Natur, in Rothstein entworfen. Wahrscheinlich dienten sie zur Elephantenschlacht, die verloren gegangen ist, von der uns aber Corn. Cort durch seinen Kupferstich von 1567 die Composition aufbewahrt hat. Hoch 8″ 3‴, br. 12″ 3‴. Aus der Samml. Wicar.

423. Sieben junge Männer sitzen beim Wein zu Tische. Sehr lebendig mit Stift auf grundirt Papier gezeichnet und mit Weiss gehöht. Wahrscheinlich eine Erinnerung aus dem Leben. Aus den Samml. Timoteo Viti und Antaldo Antaldi. Grösse 13″ 3‴ auf 9″.

424. In ein Zimmer, in welchem ein Tisch und Geräthschaften antiker Art, scheint ein Mann ein Zieglein hereinzubringen, welches er an einem Hinterbeine hält und mit den vordern auf der Erde gehen lässt; ein nacktes Kind folgt ihm. Links hinten im Zimmer ist eine Frau beschäftigt Feuer anzumachen. Diese schöne

Zeichnung, oben bogenförmig eingeschlossen, ist mit der Feder entworfen und mit Bister schattirt.

425. Ein stehender Mann. Leichter Federentwurf.

426. Vier stehende Männer. Der eine zur Linken ist in drei Viertel gesehen und wendet sich nach der rechten Seite; hier steht vorn ein Mann vom Rücken gesehen und hinter ihm sind noch zwei andere leicht angedeutet. Aus den Samml. N. Ant. Flinck und Sir Joshua Reynolds. Gest. von *W. W. Ryland* 1763 für das Werk von *Charles Rogers*: A collection of prints in imitation of drawings etc. London 1778. Eine gute Copie der Zeichnung ist in der Sammlung des *Britischen Museums*.

427. Ein stehender nackter Mann mit einem Speer in der Hand. Vorzüglich schönes Studium mit der Feder gezeichnet. Auf der Rückseite ist noch ein anderes schönes Studium auf ähnliche Weise behandelt; es ist eine stehende männliche Figur, ein Buch haltend. Beide scheinen zu Apostelfiguren gedient zu haben. Aus den Samml. Paignon Dyonval und Marquis Vindé.

428. Eine bekleidete weibliche Figur. Leichter Entwurf.

429. Drei musicirende Figuren. Eine bekleidete weibliche Figur sitzt in der Mitte in der Bewegung, als wollte sie die Harfe spielen; zu ihren Seiten stehen zwei nackte Jünglinge, von denen der eine die Violine spielt, der andere die Posaune bläst. Schöner Federentwurf. Auf der Rückseite des Blattes ist ein Studium zur Grablegung Borghese. Hoch 9″ 3‴, br. 7″ 6‴. Aus der Samml. W. Y. Ottley, der sie auch in seinem Werke „The italian School of design" bekannt gemacht hat.

430. Gruppe von drei Figuren. Ein Mann vom Rücken gesehen und zwei weibliche Figuren zu den Seiten, welche Gefässe mit Blumen in die Höhe halten. Flüchtiger, aber schöner Entwurf mit der Feder. Die Figuren sind unbekleidet (?). Hoch 11″ br. 8″ 3‴. Aus der Samml. Conte Baglione in Perugia. Eine ganz ähn-

liche, wenn nicht dieselbe Zeichnung war in der Samml. Henry Reveley und ist von C. M. Metz in seinen „Imitations of drawings" bekannt gemacht worden.

431. Zwei Reiter, der eine zu Pferd davonsprengend, der andere steht bei dem seinigen. Sehr schön in Rothstein entworfen.

432. Kinderspiel von sieben Knaben. In der Mitte liegt einer im Schoos eines andern, der mit einem Hunde spielt; ein dritter zieht erstern muthwillig am Bein; ein vierter bringt Früchte in einem Körbchen und gegenüber schüttet ein anderer dergleichen auf die Erde. Rechts steht noch eine Frau mit einem Kind im Arm. Auf der Rückseite ist ein Entwurf zu einer stehenden jungen Frau, welche etwas in ihrer Schürze zu halten scheint. Hoch 8″, br. 11″. Aus der Samml. W. Y. Ottley, der beide Federzeichnungen in seiner „Italian School of design" bekannt gemacht hat.

433. Mehrere Entwürfe zu Kindern. Auf der Rückseite ist ein Portrait.

Bildnisse und Köpfe.

434. Portrait eines Knaben von etwa zwölf Jahren; seinen Kopf bedeckt ein Barett. Da es Ähnlichkeit mit Rafael's Zügen hat, hielt man es für das von Rafael selbst, ohne zu bedenken, dass er zwölf Jahr alt nicht im Stande sein konnte auf eine Weise zu zeichnen, die ganz mit der aus seinem zwanzigsten Jahre übereinstimmt. Sehr geistreich in schwarzer Kreide gezeichnet. Auf der Rückseite sind einige anatomische Studien. Grösse 12″ 6‴ auf 7″ 6‴. Aus der Samml. W. Y. Ottley, welcher des Knaben Bildniss als Rafael's Portrait in der „Italian School of design" bekannt gemacht hat.

435. Portrait eines Mädchens, halbe Figur, in Rafael's früherer Behandlungsweise, schön in schwarzer Kreide gezeichnet. Nach dem Catalog der Ausstellung bei Woodburn soll dieses Bildniss, so wie die beiden folgenden, Elisabetta, die Stiefschwester Rafael's, vor-

stellen; dieses ist aber unbegründet, da sie jung gestorben. Indessen verräth unser Portrait eine gewisse Ähnlichkeit mit Rafael. Hoch 10″ 3‴, br. 7″ 3‴. Aus der Samml. W. Y. Ottley.

436. Portrait einer jungen Frau; im Catalog der Ausstellung bei Woodburn wird sie gleichfalls Rafael's Schwester genannt. Schön in schwarzer Kreide gezeichnet. Hoch 16″, br. 10″. Aus der Samml. W. Y. Ottley.

437. Jugendlicher weiblicher Kopf. Man legt diesem Bildniss bald den Namen der Schwester, bald den der Geliebten Rafael's bei, welche ihm als Vorbild für die Galathea gedient habe. Da wir indessen des Meisters eigene Aussage in dem Brief an den Grafen Castiglione besitzen, dass er bei der Darstellung der Galathea einer gewissen Idee, oder einem Ideal gefolgt sei, indem es ihm an schönen Modellen gebreche, so zeigt sich obige Annahme als völlig unbegründet. Unsere Zeichnung ist meisterhaft in schwarzer Kreide ausgeführt. Hoch 12″, br. 9″. Aus der Samml. der Lady Bentinck.

438. Kopf eines jungen Mannes im Profil gesehen, er richtet den Blick aufwärts; halbe Lebensgrösse. Ein Kopf von ausgezeichneter Schönheit in der Bildung und dem Ausdruck. Meisterhaft in schwarzer Kreide gezeichnet.

439. Portrait des Timoteo Viti. Schöner Carton in schwarzer Kreide, der sich als des Ahnherrn Bildniss bis auf unsere Zeiten in der Familie erhalten hatte. Indessen bleibt es dahingestellt, ob sich in dieser Zeichnung nicht Timoteo Viti selbst portraitirte, indem Rafael's Behandlungsweise eine grössere Leichtigkeit und weniger Aufwand in der Ausführung zu zeigen pflegt. Hoch 20″ 6‴, br. 15″. Aus der Samml. Antaldo Antaldi.

440. Portrait eines alten Mannes mit langem Bart, im Profil gesehen. Es hat einige Ähnlichkeit mit dem des Pietro Bembo, wie ihn Tizian gemalt hat. In der

Sammlung gilt es irrig für das des Papstes Julius II. Die Zeichnung scheint mir nicht von Rafael.

441. Portrait eines Mannes. In Rothstein und weisser Kreide ausgeführt, aber nicht in der Art, welche der des Rafael entspricht. Hoch 8″ 6‴, br. 6″ 6‴. Aus der Samml. Wicar.

442. Männliches Portrait mit einem Netz auf dem Kopf. Angeblich soll es das Bildniss des Gio. Francesco Penni sein; noch grösseren Zweifel erregt die Frage, ob Rafael die Zeichnung gefertigt habe? Auf bräunlich Papier mit schwarzer Kreide ausgeführt. Hoch 15″ 6‴, br. 9″ 6‴. Aus den Samml. Paignon Dyonval und Morel de Vindé.

443. Der Kopf eines ältlichen Mannes im Profil gesehen, seiner Bildung nach ganz in der Art des Leonardo da Vinci behandelt, die Schraffirung aber ist die dem Rafael eigenthümliche. Auf demselben Blatt ist noch der Entwurf zum Kopf eines jugendlichen Heiligen, gleich dem h. Benedictus in der Frescomalerei in S. Severo zu Perugia. Bei diesen Zeichnungen der beiden Köpfe, mit Metallstift auf grundirt Papier entworfen und mit Weiss gehöht, hat Rafael rechts in die untere Ecke noch ganz klein eine Reitergruppe nach dem Carton des Leonardo da Vinci zur Schlacht bei Anghiara leicht skizzirt. Es ist dieselbe Gruppe, welche nach einer Zeichnung von Rubens Edelinck gestochen hat. Aus dem Inhalt dieses höchst interessanten Blattes ersehen wir, dass es aus dem ersten Aufenthalt Rafael's in Florenz stammt. Hoch 10″ 9‴, br. 8″ 6‴. Aus den Samml. W. Y. Ottley, F. J. Duroveray und Th. Dimsdale.

444. Ein Kopf, sehr kleines Format, von Rafael's Hand. Er ist auf ein grösseres Blatt aufgeheftet, auf welchem sich noch vier andere Zeichnungen befinden.

Landschaften und Architektur.

445. Zwei kleine Landschaften aus Rafael's Jugend; leicht mit der Feder nach der Natur gezeichnet. Die

eine stellt eine Stadt an einem Berg, die andere einige Bauernhäuser vor. Gest. vom Grafen *von Caylus* fürs Cabinet Crozat N. 47. Auf der Rückseite ist noch eine dritte, mit einem Bauernhaus von Bäumen umgeben. Ein Facsimile von letzterer gibt der Catalog der Ausstellung 1836 bei den Brüdern Woodburn, N. 15. Hoch 2″ 9‴, br. 6″ 3‴ und hoch 2″ 9‴, br. 8″ 3‴. Aus den Samml. Vasari, Crozat und Graf Fries aus Wien. In England gibt es öfters gute Copien dieser Landschaften.

446. Eine kleine Landschaft. Aus der Samml. Crozat. Vielleicht Copie? Radirt von Mariette.

447. Entwurf zur Façade eines Hauses, oder einer Villa. Es ist ein kleines Mittelgebäude mit Flügeln, an die sich niedere Nebengebäude anschliessen. Ersteres hat zu gleicher Erde nur die Eingangsthüre und die Flügelgebäude jedes nur ein Fenster. Eine Stiege hoch hat dagegen jeder Theil drei dicht nebeneinander stehende Fenster, von denen das mittlere in einen grossen Bogen endigt. Leichter Federentwurf aus der Samml. Fries in Wien. Grösse 14″ 6‴ auf 10″.

In der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth.

448. Die Figur des Paulus in der Darstellung von Paulus und Barnabas in Lystra. In Stift gezeichnet und mit Weiss gehöht. Kleinfolio. Aus der Samml. Peter Lely.

449. Leicht hinkniende Madonna mit den zwei Knaben, ähnlich denen im Bilde, die Perle genannt. Ferner sind oben noch Entwürfe zu drei Kindern, von denen das eine in der Stellung Ähnlichkeit mit dem Christkind in dem Bild der Madonna della Tenda hat. Sehr schöne Federentwürfe. Aus der Samml. Peter Lely.

450. Madonna, halbe Figur, mit dem Kinde, welches in

einem Buche liest. Flüchtige Federzeichnung. Aus der Samml. Peter Lely.

451. Eine sitzende Frau, im Profil gesehen, rechts gewendet. Sie liest in einem Buch, indem sie ein neben ihr stehendes Kind umfasst; dieses sieht den Beschauer an. In Stift gezeichnet und mit Weiss gehöht.

Gest. von *Marco da Ravenna.* Bartsch XIV N. 48. — Bei Landon N. 329.

452. Kinderkopf, im Profil gesehen. Studium nach der Natur, zwei Drittheil Lebensgrösse. Sehr schön in schwarzer Kreide gezeichnet. Aus der Samml. P. Lely.

453. Die heilige Catharina von Alexandrien; erster Entwurf zu dem Bilde in der Sammlung Beckford zu Bath, von Desnoyers gestochen. Der flüchtige Federentwurf zeigt fast eine ganze Figur, deren Untertheil nicht vollendet ist. In des Blattes Mitte befindet sich eine weibliche Figur, welche sich vorbückt, um eine Vase auszuleeren; unter derselben noch ein Kind, welches gehend, Gefässe in beiden Händen trägt. Endlich oben rechts der obere Theil einer weiblichen Figur. Leichte Federentwürfe. Folioblatt, etwas ins Achteck geschnitten. Aus der Samml. P. Lely.

454. Die Entführung der Helena. Weinend wird sie von Paris in Begleitung vieler Krieger nach einem Schiffe geführt, während zwei Diener Kostbarkeiten herbeibringen, welche ein dritter im Schiffe abnimmt. Die Schiffer rüsten sich indessen zur Abfahrt, indem der eine den Anker in das Schiff heraufzieht, der andere das Seil löst. Eine reiche Composition von etwa 20 Figuren, flüchtig mit der Feder entworfen. Die Zeichnung ist mit einem B gestempelt. Querfolio.

Eine ganz ähnliche Zeichnung befand sich in der Samml. der Akademie zu Düsseldorf. Hoch 10″ 9‴, br. 14″ 6‴, publicirt im Werk des Directors Krahe: Nouvelle collection d'estampes, contenant 50 pièces eaux fortes d'après les dessins originaux tirés de la Collection de l'Academie électorale Palatine des beaux arts à Düsseldorf; gravés par Th. Bislinger et G. Huck. Düsseldorf 1781. 1 vol. in fol. Diese Zeichnung ist

nicht mehr unter denen jener Akademie. Nochmals finden wir diese Composition im Catalog der hinterlassenen Zeichnungen von *James Hazard*, Bruxelles 1789. Hoch 9″ 9‴, br. 15″ 3‴. Dieser Liebhaber hat sie auch gestochen. Endlich traf ich diese Composition auch bei einem *Kunsthändler* in England.

455. Ein römischer Kaiser, Federzeichnung nach einer antiken Statue. Sie ist ganz in Rafael's geistreicher Art behandelt.

456. Kaiser Constantin's Anrede an seine Soldaten. Entwurf zum Frescogemälde im Vatican. *J. Richardson*: Traité de la peinture etc. Amsterdam 1728 III p. 416 berichtet, dass diese Zeichnung aus dem Cabinet Peter Lely an Hrn. Bergstein im Haag um L. 100 — sei verkauft worden, dass sie nachmals Hr. Flinck in Rotterdam besessen, und dann in die Sammlung des Herzogs von Devonshire gekommen sei. Die wohlerhaltene Zeichnung sei auf blasses Papier mit der Feder entworfen, lavirt und mit Weiss gehöht. Die zwei jungen Leute, die zu den Füssen des Kaisers dessen Waffen halten, der Zwerg gegenüber und was in der Malerei in den Wolken dargestellt ist, befinde sich nicht auf Rafael's Zeichnung. Die Soldaten, welche in dem Fresco in der Ferne zu sehen seien, wären hier im Vordergrunde, an der Stelle des Zwergs. — Henry Reveley in seinen „Notices of the drawings and sketches of some of the most distinguished Masters in all the principal schools of design.“ London 1820. 8. erwähnt sie noch daselbst und sagt, die mit Weiss gehöhten Lichter seien sehr geschwunden, daher das Blatt an gutem Ansehn verloren habe. In der Sammlung zu Chatsworth befindet sich die Zeichnung nicht, auch sah ich sie nicht unter denen, welche der Herzog die Güte hatte mir in London zu zeigen; indessen dürfte sie sich in einem seiner Landsitze befinden.

In der Sammlung des Generals William Guise im Christ-Church-College zu Oxford.

457. Kinderspiel von sieben Knaben. Links sind drei beschäftigt einen vierten nach einer Wanne zu tragen, bei welcher zwei andere Knaben stehen, die einen dritten darauf sitzend halten. Schöner Federentwurf. Hoch 6″, br. 8″ 6‴. — Aus der Samml. J. Richardson.

Gest. Facsimile von *A. Pond* für das Werk: Arthur Pond and Knapton. Prints from Drawings. London 1734 1 vol. in fol.

Die Sammlung in Oxford bewahrt als ein Geschenk des Revd. Mordant Cracherode vier Köpfe, in schwarzer Kreide gezeichnet und colorirt, Fragmente von Cartons, welche einst Richardson besessen. Es sind folgende:

a) Ein Frauenkopf über Lebensgrösse gehört der Mutter an, welche im Kindermord im Vorgrund sitzt und ihren getödteten Knaben beweint. Er ist aus mehreren Stücken zusammengesetzt, aber sonst gut erhalten. Die Umrisse und Schraffirungen in schwarzer Kreide sieht man noch öfters unter den Farben durch. Die Ausführung ist fleissig und die Behandlung der blonden Flechten um einen lichtrothen Turban ausgezeichnet.

b) Der zweite weibliche Kopf, in drei Viertel gesehen, gehört der Darstellung der Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes an, von welcher der Originalcarton in Hamptoncourt aufbewahrt wird. Es ist der Kopf der Mutter, welche einen Tauben tragenden Knaben bei der Hand hält. Den Hintergrund bildet ein Stück Architektur-Ornament. Er ist besser als obiger erhalten und von klarer, kräftiger Farbe. (Siehe die Note von Hofrath Schorn im Kunstblatt vom 6. Sept. 1832.)

c und d) Zwei Männerköpfe, von denen der eine, von vorn gesehen, bärtig ist. Wenn ich nicht irre, so gehören sie dem Carton zur Anbetung der Hirten an. Hierin werde ich durch die Angaben aus der Versteigerung des Nachlasses Richardson bestärkt, welche der *Rev. W. Gunn* in seiner: Cartonensia, or an historical and critical account of the Tapestries in the Palace of the Vatican etc. London 1832. 2. Edit. in 8. bekannt gemacht hat. Darin heisst es „N. 51. Der Kopf eines anbetenden Hirten aus der Geburt Christi. Es ist der linker Hand im Stall. L. 5. 5 S.“ Ferner „N. 54. Rachel

über ihre Kinder weinend. Gruppe einer trostlosen Mutter mit ihrem Kind im Schoos; verkauft an Dr. Stark. L. 10. 15 S."

J. Richardson besass 50 solcher Fragmente, welche nun in alle Welt zerstreut sind, wozu aber sowohl die mir in England, als die in Paris und Wien bekannten Stücke gehören dürften. Diese enthalten nun nicht allein Fragmente nach den Cartons der zweiten Reihefolge, sondern auch solche, von denen die Originalcartons noch vollständig in England sind; es wird daher im höchsten Grad wahrscheinlich, dass in den Niederlanden Copien der Originale zum Gebrauch für Tapetenwirker gemacht wurden; denn nicht nur in den Niederlanden bestanden solche Fabriken von alters her, sondern schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts sehen wir ihrer in England, Italien und Frankreich errichtet, welche Rafaelische Compositionen ausführten.

Ein Heft mit Rafaelischen Zeichnungen

bei Hrn. *Thomas Coke*, dem jetzigen Grafen Leicester, in seinem Landsitze Holkham, Norfolk.

458. Dieses interessante Heft in klein folio besass einstens Carlo Maratti in Rom, welche Nachricht sich auf einem zum Umschlag dienenden Blatte aufgezeichnet findet. Es enthält 35 Blätter, von denen 18 mit architektonischen Zeichnungen und 3 andern Inhalts ganz in der Art Rafael's behandelt sind. Die andern 14 Blätter dagegen, gleichfalls architektonische und andere Skizzen enthaltend, sind zum Theil Zeichnungen von Giulio Romano, zum Theil von andern weniger geschickten Künstlern. Hier die nähere Angabe der Blätter, wie sie in dem Heft aufeinander folgen. Die mit einem * bezeichneten sind die vorzüglicheren.

*a. Ein Blatt mit 12 Säulenfüssen oder Basen, und 11 Säulencapitälen, meist ionischer Ordnung, und einige andere reich mit Blätterwerk verzierte, die keiner besondern Ordnung angehören. Bei den meisten steht: antícho. Von sämmtlichen Gegenständen, in vier Reihen geordnet, ist immer nur die Hälfte eines jeden Stücks

zierlich mit der Feder gezeichnet. Der verstorbene W. Roscoe liess ein Facsimile dieses Blattes stechen, um es dem beabsichtigten Catalog der Manuscripte zu Holkham beizufügen.

*b. Fünf Säulencapitäle, reich mit Blätterwerk verziert, drei Säulenfüsse nebst noch einem vierten, reichverzierten. Alle sind nur zur Hälfte aufgezeichnet. Sodann noch einige andere architektonische Ornamente, vier antike Weinkrüge (Amphoren) und eine antike Schüssel. Federzeichnung. Bei jedem Gegenstande ist angegeben, dass das Original sich damals zu Padua befand. In jener Stadt konnte sie nun Rafael nicht gezeichnet haben, da er dieselbe niemals besuchte; es ist daher anzunehmen, dass sie Zeichnungen eines andern Künstlers nachgebildet sind, welche Annahme durch die geregelte Anordnung der einzelnen Gegenstände auch scheint bestätigt zu werden. Was nun die Schriftzüge anbelangt, so ist zu bemerken, dass, obgleich sie den wohlbekannten Rafaelischen sehr nahe kommen, sie doch nicht völlig damit übereinstimmen, was vielleicht daher rühren kann, dass Rafael seine Handschrift in spätern Jahren in etwas änderte; denn die Behandlungsweise der Zeichnung ist ganz die unsers Meisters. Nach der gütigen Erlaubniss des Besitzers habe ich mir ein Facsimile dieses interessanten Blattes genommen.

*c. Dreizehn reichverzierte antike Gebälke, in Profil und perspectivisch aufgezeichnet. Bei mehreren steht: anticho. Federzeichnung.

*d. Links auf dem Blatte verzierte Cassaturen, oder eine Deckeneintheilung, von grösseren Achtecken und kleineren Quadraten gebildet. Auf der Seite rechts sind drei auf Füssen stehende Vasen, gleich Springbrunnen. Unten noch einige architektonische Verzierungen. Erst mit schwarzer Kreide entworfen und dann mit der Feder ausgezeichnet; dieses Blatt ist nicht so sorgfältig, als die drei vorhergehenden behandelt, rührt aber von demselben Künstler her. Die Schrift ist fast erloschen.

*e. Zwanzig reichverzierte Säulenfüsse, Capitäle und Con-

solen, meistens nur zur Hälfte gezeichnet; sodann ein reichverzierter Candelaber. Häufig steht bei den einzelnen Gegenständen: anticho. Federzeichnung.

*f. Verschiedene antike Ornamente; zwei Säulenfüsse; ein Capitäl und die Hälfte eines Altars mit einem Basrelief, von dem nur ein Krieger und eine weibliche Figur angedeutet sind. Sodann ein Giebelfeld, worin eine Quadriga; ein römischer Adler; eine kniende Figur; eine Vase mit Patena, und unten noch ein Fries mit Genien, Greifen und Gefässen. Nicht so sorgfältig wie vorhergehende Federzeichnung behandelt. Die Schrift fast erloschen.

*g. Vier reichverzierte Säulenbasen, desgleichen drei Capitäle und zwei Consolen, nebst einigen Füssen zu Vasen. Links ein cannelirter Säulenschaft. Sorgfältige Federzeichnung. Die Schrift fast erloschen.

*h. Vier antike, reichverzierte Gebälke; perspectivisch mit der Feder gezeichnet. Ohne Schrift.

*i. Sieben antike, reichverzierte Gebälke; perspectivisch mit breiter Feder sorgfältig gezeichnet. Dabei steht einmal: anticho.

*k. Dreizehn reichverzierte Gebälke, den antiken nachgeahmt. Bei denselben steht öfters: moderno. Sorgfältige Federzeichnung.

*l. Zehn verschiedene, reichverzierte Gebälke nach antiken und modernen Gebäuden, was immer dabei bemerkt ist. Ferner ein Säulenfuss. Sorgfältige Federzeichnung.

*m. Ein reichverziertes, antikes Gebälke und der Entwurf zu einem Ornament von Blätterwerk. Leicht mit der Feder gezeichnet. Die fast erloschne Schrift fängt öfters mit den Worten an: Sapi questo Das Blatt hat sehr gelitten, unten fehlt ein grosses Stück.

*n. Die Basis eines Gebäudes; eine Füllung mit Rosetten und einige Verzierungen von Blätterwerk in Friesen. Flüchtig mit schwarzer Kreide entworfen und mit der Feder ausgezeichnet. Auch dieses Blatt hat gelitten; die Schrift ist fast erloschen.

*o. Mehrere reichverzierte Gebälke und andere architektonische Glieder, nebst einem Säulenfuss. Leicht mit der Feder entworfen. Beschädigtes Blatt. Die Schrift erloschen.

*p. Säulenfuss und Capitäl von componirter Ordnung. Sodann einige Glieder von vier Gebälken. Mit Kreide entworfen und mit der Feder ausgezeichnet. Die Schrift fast erloschen.

q. Profil eines corinthischen Gebälkes mit Angabe der Maasse, welche längs dem Senkel, das von der obersten Platte herabhängt, angedeutet sind. Dabei steht: questa chornichie enter la dello archio di chamiglano canata di marmo. Leicht mit der Feder gezeichnet. Links auf dem Blatt sind noch zwei Beine eines Knaben in schwarzer Kreide gezeichnet, und unten ein Weiberkopf. Diese entsprechen nicht der Art des Rafael.

*r. Sechs antike Gebälke mit Angabe der Maasse. Federentwurf.

s. Vier Gebälke mit barbarischen Profilen. Geringe Zeichnung in Rothstein.

*t. Drei antike Gebälke, kräftig mit breiter Feder gezeichnet. Dabei steht zweimal: anticho. Von derselben Hand, wie die bis jetzt mit * bezeichneten 15 Blätter ausgeführt.

*u. Ein grösseres Querfolioblatt mit einem bacchischen Zug nach einem antiken Relief, das in zwei Abtheilungen übereinander gezeichnet ist. Der Zug beginnt mit der auf einem Wagen liegenden weiblichen Figur, gleich der Ariadne. Hinter ihr kniet Amor. Die ziehenden Tiger leitet ein Mann; Silen stützt sich auf einen Satyr. Ein Faun oder Hirte begleitet schützend Ariadne, während zwei Bacchantinnen mit Tamburin und Trompete mit einem Satyr tanzen. Den Anfang der Zeichnung, aber das Ende des Zuges bildet ein in der Biga sitzender Jüngling, wohl Bacchus, von zwei Centauren gezogen, von denen der eine die Lyra spielt. Auf der Rückseite ist eine Skizze nach einem dreiseitigen Can-

delaberfuss, oben mit Widderköpfen, unten mit Sirenen verziert. Das Relief auf der Fläche zeigt einen Mann oder Bauer, der ein Ferkel in seiner Rechten hält, und an einem Stabe trägt er auf der Schulter einen Hasen und zwei Hähne. Diese leichten Federentwürfe sind ganz in Rafael's Art behandelt.

*v. Zwei reichverzierte Säulenfüsse, sehr schön und sorgfältig in Rothstein nach antiken Vorbildern gezeichnet. Auf der Rückseite befindet sich ein römischer Feldherrnharnisch, in Rafael's Art mit der Feder entworfen. Auf demselben Blatt ist noch eins mit dem Umriss nach einer römischen Rüstung aufgeklebt.

w. Ein kleines antikes Gebäude von länglich viereckter Form, mit einer Thüre und Fenstern. Sehr mühsam mit der Feder gezeichnet, so dass jeder Backstein angegeben ist. Kleines Blatt in 4.

x. Ein Stadtthor mit zwei Thürmen, von sonderbarer Architektur.

y. Vier Adler in verschiedenen Bewegungen; ein Korb mit Früchten und einige Verzierungen. Auf der Rückseite noch einige Ornamente von Blätterwerk. Tüchtig mit der Feder gezeichnet. Gross Folioblatt.

z. Ansicht des runden, sogenannten Tempels der Sibylla in Tivoli mit den Unterbauungen. Auf der Rückseite die Ansicht Tivolis mit dem Wasserfall des Anio, wo er in die Neptunsgrotte fällt. Federzeichnung in Rafael's Art.

*aa. Die Gruppen rechts und links aus des *Michel Angelo* Composition der ehrnen Schlange in der Capelle Sixtina. Sehr schön und kräftig mit der Feder gezeichnet und sicher von Rafael's Hand, indem sich sein vorwaltender Sinn für Schönheit der Formen auffallend in der Zeichnung des Nackten offenbart und die geistreiche, leichte Behandlungsweise ganz der seinen entspricht. Diese kostbare Zeichnung hat leider etwas gelitten. Klein quer folio. W. Roscoe hat ein Facsimile davon stechen lassen.

bb. Zwei Amorine auf Seeungeheuern reitend. Leichter Federentwurf. kl. fol.

cc. Acht Seeungeheuer und zwei Fischmänner, in der fantastischen Art des *Giulio Romano* mit der Feder entworfen. gr. fol. Auf der Rückseite sind drei Zeichnungen mit Adler und einem Grabmal aufgeklebt. Sie sind von einer andern, geringern Hand.

dd. Zwölf Seeungeheuer; auf zwei derselben sitzen kleine Genien. Auf der Rückseite sind abermals zwei Seeungeheuer, welche von einem Fischmann vertrieben werden. Schöne Federentwürfe in der Art des *Giulio Romano.*

ee. Seeungeheuer und Genien, eine schwache Nachahmung der obenerwähnten. Kleines Blatt.

*ff. Ein halber Kreis mit zwei Entwürfen zu Grottesken, deren jeder eine Hälfte des Bogens einnimmt. Links sieht man den Obertheil eines Kindes, welcher in einen Vogel endigt, das wunderliche Geschöpf hält ein Blumengewinde, auf dem sich ein Papagei schaukelt. Der andere Entwurf zeigt eine weibliche Sphinx und zwei Knaben auf einer Laubeinfassung. Von diesem sehr in Rafael's Art behandelten Federentwurf, war es mir vergönnt ein Facsimile zu nehmen.

gg. Elf fantastische Helme in der Art des 16. Jahrhunderts. In schwarzer Kreide und mit der Feder gezeichnet. kl. fol.

hh. Drei Helme in einem bessern Styl des 16. Jahrhunderts als vorhergehende; mit der Feder entworfen und etwas getuscht. Ein besonderes Blättchen, auf obiges aufgeklebt, enthält einen weiblichen Kopf, mit der Feder in der Art des Parmegianino gezeichnet.

ii. Skizze nach einer antiken weiblichen Figur, deren Kopf fehlt; sie sitzt mit dem linken Bein über das rechte geschlagen und hat nur über dem Schoose ein Gewand liegen. Oben steht: IN ROMA, rechts: anticho, und links: „questa femina ista inchusa questi chamere dirimpetto Messer Lello delle Valle". Ferner enthält das Blatt oben rechts den Entwurf zu einem dreiseitigen Candelaberfuss, darunter steht: „desidero moderno." Und dasselbe steht bei einem ausgebreiteten Flügel von schlech-

ter Form. Unten ist folgende Notiz geschrieben: „Anchora si trova due figure grandissime di marmo, che quante più le guardi, più ti pajon vive. E v' è una che è 14 braccia. Sono ad jaciere. Sono intere, sechondo la testa sono chosi l'altra e un pocho minore, ma pichola chosa. Trovasi molti palazi grandissimi istoriati, dinanzi e dirieto e dal' lato. p. tutto di buone chose, e in chasa Messer Lello della Valle due Fauni 8 braccio l'uno, interi e saldi, fantacciatissimi, anno un ciestone di frutto per uno in chapo. Anchora si trova moltissime chose grandissime e degnie chessele chontassi un Santo quasi nogli sarebbe chreduto, tante son chose mirabile e trovasene tante, e poi anche e poi più, in modo ch'io chello vedute, ettoche, e misurate di mia mano mi pajono chose da nollo dire, tante son chose grandissime. Non si potrebe chontarle se l'uno no'l l'andassi a vedere, e a ognora m'era detto ch'io non aveva veduto nulla apetto a quello poteva vedere, s'io vi stava. Anche pensa quel che v'è."

Weder die Behandlungsweise in der Zeichnung, noch viel weniger die fast unleserliche Schrift haben im geringsten etwas von Rafael's Art, was übrigens schon aus dem Schluss obiger Notiz zu schliessen ist, da der Berichterstatter angibt, dass man ihm gesagt habe, dass, wenn er noch längere Zeit in Rom verweilen könne, so werde er noch weit mehr antike Bildwerke kennen lernen. W. Roscoe hat von dem Blatt ein Facsimile stechen lassen.

Die Rückseite zeigt von derselben Hand eine Skizze nach einem antiken Relief, bewaffnete Reiter und Fussvolk vorstellend, links ein römischer Krieger und hinter ihnen eine Victoria. Obendrüber steht: „Fundatonis quietis", und links: „questa istoria si e allorche ditrast sono sotto uno archo sono dirinpetto all uno all altro." — Anticho. — Auf dem Blatte links befinden sich noch zwei flüchtige Skizzen nach der Bronzestatue des Dornausziehers im Capitol mit den Worten begleitet: „questo e longnudo dello grecho, che ista in chanpidoglio"; und bei Abbildung der vom Rücken gesehenen „chosi questo".

Ferner rechts ist der Torso nach einer antiken weiblichen Figur mit der Feder gezeichnet und mit Tusche schattirt, dabei steht: „questa femina sta in chasa“ Die Schrift ist am Rande abgeschnitten. Endlich skizzirte sich unser reisender Künstler mit der Feder noch eine Amazone auf niedergestürztem Pferde, gleichfalls nach einer antiken Arbeit. Dabei steht: „questa chanolle sta in chasa de Santa chrocia.“

kk. Grund- und Aufriss zu einer Herstellung des Titusbogens in Rom. Der Aufriss ist nach damaligem Gebrauch perspectivisch aufgezeichnet und mit Sepia getuscht. Die Figuren an demselben sind schlecht gezeichnet, was vermuthen lässt, dass die Zeichnung von einem Architekten herrühre. Oben in der Tafel steht mit Bleistift die Inschrift:

SENATVS
POPVLVSQVE ROMANVS
DIVO. TITO. DIVI. VESPASIANI. F
VESPASIANO AVGVSTO.

458. b. Joseph's Wiedererkennung. Joseph, von seinen Brüdern erkannt, wird hier irrig Christus und seine Jünger genannt. Die höchst geistreiche Zeichnung ist aus der Zeit und in der Art der biblischen Darstellungen aus den Logen ausgeführt. Sie befindet sich in Lady Anna Coke's Ankleidezimmer. Siehe Waagen Kunstwerke und Künstler in England II p. 514.

Im Cabinet des Dichters Samuel Rogers in London.

459. Die Grablegung Christi. Der Leichnam Christi, von Joseph von Arimathia mit einem Linnentuch unter den Armen gefasst, wird von einem jungen Mann unten an den Beinen gehalten. In der Mitte hinter Christus kniet mit gefaltenen Händen die Mutter des Heilandes und Magdalena bückt sich klagend und betrachtend über ihn. Hinter diesen sieht man noch sechs andere Figuren angedeutet. Ausgezeichnet schöner Federent-

wurf. Hoch 9″ 6‴, br. 11″. Aus den Samml. Crozat und Hibert.

Gest. vom Grafen *von Caylus.* — Eine täuschende Copie der Zeichnung befindet sich im Nachlass *Lawrence.*

Im Cabinet des Banquiers Jeremias Harmann in London.

460. Rafael's Portrait von sich selbst, im Alter von 15 oder 16 Jahren, in schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht. Er ist in drei Viertel gesehen, links gewendet und hat eine Mütze auf. Das Kleid schliesst dicht am Halse mit einem schmalen Hemdvorstoss. Hoch 15″, br. 10″ 6‴. Aus der Samml. W. Y. Ottley. Nach des Besitzers gütiger Erlaubniss nahm ich ein Facsimile davon, welches von *Ludwig Zöllner* lithographirt auf Tafel IV mitgetheilt wird. [1]).

In dem Nachlass William Roscoe in Liverpool.

461. Bruchstück einer heiligen Familie; es enthält den am Schoos der Maria stehenden kleinen Johannes. Sehr geistreich mit der Feder entworfen. Der ehrwürdige Verfasser der Lebensbeschreibungen des Lorenzo und Giovanni de' Medici hat nach englischer Sitte, historische Werke durch Beilagen an Zeichnungen und Kupferstichen zu illustriren, jenes Fragment als ein Zeugniss aus der für die Kunst glorreichen Regierungs-

1) In den: Notices illustrative of the drawings and Sketches of some of the most distinguished Masters in the principal schools of design by the late Henry Reveley Esq. London 1820. gr. 8. verfasst 1787, steht folgende Angabe einer Zeichnung Rafael's: „A Portrait, the size of life, supposed to be his own, executed in black chalk with astonishing effect, and marked with his autograph". Diese Zeichnung war im Besitz des Verfassers; wohin sie gekommen, ist mir unbekannt.

epoche Leo's X, seiner Lebensbeschreibung dieses Papstes, Ausgabe in 4., beigeheftet.

In der Verlassenschaft des Bildhauers Banks,

nun im Besitz seiner Tochter *Mrs. Forster*, Wittwe des verstorbenen Capellans des Königs von England.

462. Ein Madonnenkopf in drei Viertel gesehen. Sehr schön in schwarzer Kreide gezeichnet. Aus Rafael's früherer Zeit. Hoch 8″ 6‴, br. 6″.

463. Die Madonna mit dem Donatar. Links sitzt Maria, das segnende Christkind haltend; dieses bückt sich nach einer vor ihm knienden Portraitfigur, in einem weiten, geistlichen Gewande; Johannes der Täufer hinter ihm hält fürbittend seine Hände auf dessen Schultern. Besonders schön ist der Ausdruck des Donatars. Leider hat der Federentwurf etwas gelitten. Hoch 5″ 6‴, br. 6″ 3‴. — Aus der Samml. Joshua Reynolds.

464. Christi Leichnam, von einem Manne unter den Armen gefasst. Leichter Entwurf zu zwei Figuren einer Grablegung. Der Figur von Christus fehlen die Beine. Federzeichnung. Hoch 10″ 6‴, br. 7″.

465. Ein weiblicher Kopf im Profil gesehen, links gewendet. Sehr schön mit der Feder gezeichnet und schraffirt. Leider hat eine ungeschickte Hand das Blatt beschnitten und einen Theil der Nasenspitze weggenommen, welche nun ersetzt ist. Auf der rechten Seite desselben Blattes ist noch der Entwurf zum vordern Theil eines Gewandes in schwarzer Kreide gezeichnet. Aus Rafael's Florentiner Epoche. Hoch 9″, br. 11″.

In der Kunsthandlung der Brüder Woodburn in London.

466. Fünf Landschaften, leicht nach der Natur mit der Feder skizzirt. Drei derselben zeigen ländliche

Wohnungen zwischen Bäumen in bergiger Gegend, die vierte eine Stadt mit spitzem Thurm und einem Baptisterium. In einer Allee wandeln einige Figuren. Die fünfte zeigt die Ansicht einer Klosterkirche. Sie sind sämmtlich aus Rafael's Jugend und auf dieselbe Weise wie die Landschaften aus dem Cabinet Crozat behandelt; auch kommen sie aus derselben Quelle, nämlich aus der Hinterlassenschaft des Timoteo Viti, welche der Marchese Antaldo Antaldi besessen.

467. Die Anbetung der Könige. Entwurf zum mittlern Theil der Tapete. Mit der Feder gezeichnet, in Bister schattirt und mit Weiss gehöht. Leider hat die Zeichnung sehr gelitten, indessen sind die Camele, der Elephant nebst dem darauf sitzenden Führer noch genugsam erhalten, um sich überzeugen zu können, dass es ein Original sei, ob aber von Rafael oder Giulio Romano, wage ich nicht zu bestimmen. Kleines Blatt in 4.

468. Christus mit den Jüngern zu Emaus am Tisch. Diese Zeichnung auf der Rückseite von N. 467 ist noch mehr als jene beschädigt und kaum mehr zu erkennen. Es ist gleichfalls ein Entwurf zu der Tapete und wie obige in Bister behandelt. Eine Zeichnung derselben Composition, wobei auch die Katze, wie in der Tapete, sah ich im Nachlass des *Bildhauers Banks*. Sie ist auf röthlich grundirt Papier mit der Feder entworfen, leicht in Bister schattirt und mit Weiss gehöht. Hoch 11″, br. 6″. Aus der Samml. R. Udney.

Ein Facsimile von letzterer gab *C. Metz* in seinen: Imitations of ancient and modern drawings. London 1798.

469. Zu einer Grablegung. Erste Skizze zu einigen Figuren: Christi Leichnam, nicht völlig ausgezeichnet, liegt im Schoos der Maria, zwei Frauen unterstützen sie und hinten steht noch eine vierte Frau. Oben auf dem Blatt ist der Körper Christi ausgeführter gezeichnet. Flüchtiger Federentwurf.

Im Sommer 1833 erstanden die Hrn. Brüder Woodburn aus dem Nachlass Joh. Goll von Frankenstein in Amsterdam

folgende drei Blätter, die ich zwar nicht gesehen, doch aber glaube erwähnen zu müssen:

470. Zur Transfiguration, zwei lebensgrosse Köpfe mit den Händen. Meisterhaftes Studium in schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht. Es ist wohl dieselbe Zeichnung, welche Richardson im Cabinet L. Ten-Kate gesehen hat, und den jugendlichen Jünger, der die Hände auf seine Brust legt, und den zu seiner Seite vorstellt. Sie soll vortrefflich erhalten und von ausserordentlicher Schönheit sein.

471. Eine Frau, welche ein nacktes Kind auf dem Arm hält, ein anderes scheint im Begriff einen viereckten Stein zu erklimmen. Mit der Feder gezeichnet, braun getuscht und mit Weiss gehöht.

472. Ein Engelskopf unterwärts sehend. Frei auf blau Papier mit schwarzer Kreide gezeichnet. Auf demselben steht die Jahrszahl 1535.

Rafaelische Zeichnungen in Frankreich.

In der Sammlung des königlichen Museums in Paris.

Nachfolgender Bericht über diese auch an Rafaelischen Zeichnungen reiche Sammlung ist sehr ungenügend, da ich nur 22 derselben im Jahr 1816 zu sehen Gegenheit hatte. Später im Jahr 1831, als ich nur kurze Zeit in Paris verweilen konnte, war es mir trotz meinen Bemühungen und einem Empfehlungsbrief an den Generalsecretair des königlichen Museums, Herrn de Cailleux, nicht vergönnt auch nur eine einzige Zeichnung der Sammlung, die er bewahrt, zu besichtigen. Es ist dies eine Erfahrung, die ich mit vielen andern Künstlern theile, und die selbst noch jetzt, nach der seitdem statt gefundenen neuen Einrichtung für die Zeichnungen des Museums, öfters zum grossen Erstaunen von fremden Kunstfreunden in dem liberalen Frankreich gemacht worden ist.

Gegenstände aus dem alten Testament.

473. Der Becher Joseph's wird in dem Sack des Benjamin gefunden. Fünf Brüder und der kleine Benjamin stehen zur Rechten, in der Mitte der Sack mit dem Mann, der den Becher darin findet, und links noch sechs andere Figuren. Flüchtiger Federentwurf. quer fol. — Aus der Samml. Crozat.

Gest. vom Grafen von *Caylus.* — Landon Vie et oeuvres de Raph. N. 221.

474. Moses empfängt die Gesetztafeln. Entwurf zu dem Frescobild in den Loggien des Vatican. Mit der Feder gezeichnet und lavirt.

J. Richardson (Traité de la peinture et de la sculpture. Amsterdam 1728. 3 vol. in 8.) erwähnt noch folgende Zeichnungen von Rafael in der Sammlung des Königs:

a. Adam und Eva. Entwurf in Rothstein, wie in der Bibel Rafael's.

b. Abraham von Gott die Verheissung einer zahllosen Nachkommenschaft erhaltend. Wie in der Bibel Rafael's. Federzeichnung.

Gegenstände aus dem neuen Testament.

475. Zur Transfiguration. Studium nach dem bekleideten Modell zu zwei der Jünger Christi; nämlich der junge, welcher sich neugierig vorbückt, und der ältere, der nach oben zeigt. Vorzüglich schön in Rothstein gezeichnet. Aus der Samml. Crozat.

Gest. vom Grafen von *Caylus.*

476. Weide meine Schafe. Entwurf zur Tapete, der hauptsächlich darin gegen die Ausführung abweicht, dass Christus einen Leibrock anhat, und die Schafe, nach denen er deutet, noch nicht angegeben sind. Mit der Feder gezeichnet, mit Bister schattirt und mit Weiss gehöht. Die Zeichnung wurde von Rubens hergestellt. — Aus den Samml. Stella, Anton Coypel und des Regenten. — Gest. in Helldunkel von *Jackson* für das Cabinet Crozat. Ein besser erhaltenes Exemplar derselben Composition, auf ähnliche Weise behandelt, und wohl Original, kam aus der Samml. Odescalchi an den Herzog von Orléans, der sie Hrn. Crozat schenkte.

Gest. in Helldunkel von *P. A. Robert* und *N. Lesueur* N. 40, und vom Grafen von *Caylus.* — Eine Copie befand sich in der *Florentiner Sammlung*, gestochen von *S. Mulinari* für das Werk von *A. Scacciati*: Disegni originali etc. nella R. Galleria di Firenze. Firenze 1766.

477. **Die Predigt Pauli in Athen.** Entwurf zur Tapete. Mit der Feder gezeichnet, in Sepia schattirt und mit Weiss gehöht.

Gest. von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 44, und vom Grafen von *Caylus.* — Die Zeichnung kommt wohl aus der Verlassenschaft Neymann in Amsterdam, im Jahr 1776 versteigert. Eine Copie davon sah ich im Palast *Giulio Cesarei zu Perugia.*

c. **Kopf eines Apostels** aus dem Carton: Weide meine Schafe. Lebensgross in schwarzer Kreide gezeichnet und colorirt. Da der Originalcarton sich in England befindet, so ist wohl dieser Kopf, wie die zwei folgenden und gleich so manchen andern in London, Oxford und Wien, als eine Wiederholung zum Gebrauch für die Tapetenwirker anzusehen.

d. und e. **Ein Männer- und ein Frauenkopf** aus dem Carton den Tod des Ananias vorstellend. Lebensgross in schwarzer Kreide gezeichnet und colorirt.

f. **Die Kreuztragung.** Grosse Zeichnung nach dem Altarblatt Lo Spasimo di Sicilia genannt. In Bister ausgeführt und mit Weiss gehöht, aber sehr überarbeitet; auch zweifelt man an ihrer Echtheit.

g. **Der Kindermord.** Diese Zeichnung, die mit einer der Compositionen für die Tapeten übereinstimmen soll, habe ich gleich der vorhergehenden nicht gesehen. Letztere soll aber sehr schön und unbezweifelt echt sein.

Madonnenbilder.

478. **Die Marien auf der Stiege.** Oder: Maria führt Maria Magdalena die Stufen des Tempels hinauf, zu Christus, der unter der Säulenhalle von seinen Schülern und den Schriftgelehrten umgeben lehrt. Schöne Zeichnung zum Stich von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 45. — Aus den Samml. Potier und Gerard Hoet im Haag, aus dessen Verlassenschaft sie im Jahr 1760 um fl. 17. 10 verkauft wurde, wenn es nicht die Copie von der Gegenseite ist, welche sich nun in der Samml. *Erzh. Karl* in Wien befindet.

479. Zur grossen heiligen Familie vom Jahr 1518 im Pariser Museum. Es ist ein Studium nach dem Leben zu der Maria, wobei besonders die Stellung scheint berücksichtigt zu sein, obgleich die Figur bekleidet ist. Meisterhaft in Rothstein gezeichnet. — Aus den Samml. J. Stella. Crozat und Mariette.

Bei Landon Vie et oeuvres de Raph. N. 217.

480. Die sitzende heilige Jungfrau gibt dem Christkinde die Brust. Federentwurf und mit Bister schattirt.

Heiligenbilder.

481. Die fünf Heiligen. So nennt man die Darstellung des Heilandes in der Glorie auf Wolken sitzend, die heilige Jungfrau und Johannes der Täufer zu den Seiten; unten steht links der Apostel Paulus und die h. Catharina von Alexandrien kniet rechts. Mit der Feder gezeichnet, in Sepia schattirt und mit Weiss gehöht. Diese schöne Zeichnung hat leider sehr gelitten. — Gest. von *Marc Antonio.* Bartsch XIV N. 113. — Eine Copie von der Figur des Heilandes, in schwarzer und weisser Kreide ausgeführt, aus den Samml. Crozat, C. Ploos van Amstel, Verstegh und Dimsdale, jetzt im Nachlass Lawrence in London, ist im Catalog der Ausstellung in der Woodburn-Gallerie unter N. 56 verzeichnet.

482. Die heilige Catharina von Alexandrien. Carton zu dem Gemälde in der Gallerie Beckford zu Bath, welche Desnoyers gestochen. Halbe Figur, in schwarzer Kreide gezeichnet und mit Weiss gehöht. Vorzüglich schön.

Gegenstände aus der Mythologie.

483. Psyche überreicht der Venus die Vase mit dem Wasser des Styx. Schöner Entwurf in Rothstein zu dem Frescobild in der Farnesina. — Aus den Samml. Malvasia, Crozat und Mariette.

h) Ganymed reicht dem Jupiter die Schale mit Nektar; Entwurf zum Götterfest in der Farnesina. J. Richardson sah ihn in der Sammlung des Königs.

i) Das Urtheil des Paris; ähnlich dem Stich von Marc Antonio, aber nur die Gruppe des Paris mit den drei Göttinnen. Graf von *Caylus* hat diesen Entwurf als im Cabinet des Königs befindlich herausgegeben.

k) Venus victrix. Sie steht halb bekleidet mit einem Palmzweig in der Linken und eine Erdkugel in der Rechten. Ein Amor zu ihrer Seite hält einen Kranz. Noch ist auf demselben Blatt rechts eine weibliche Figur mit einer Schlange, gleich einer Hygea. Graf von *Caylus* hat diese Zeichnung als im Cabinet des Königs befindlich gestochen.

Allegorische Darstellungen.

484. Die Verleumdung; nach der Beschreibung eines Gemäldes von Apelles entworfen. Lucian berichtet, dass Apelles, um sich zu rächen, die Verleumdung gemalt, indem er von Antiphilus, einem seiner Kunstgenossen, bei Ptolomäus Philopator als Mitschuldiger einer Verschwörung fälschlich war angeklagt worden und ihm daher grosse Gefahr gedroht. Auf diesem Gemälde sass zur Rechten eine männliche Figur mit langen Ohren, wie Midas, die Leichtgläubigkeit vorstellend, und reichte der Verleumdung die Hand; um ihn standen die Unwissenheit und der Verdacht, welche die Verleumdung aufnahmen. Letztere, ein schönes, geschmücktes, aber erhitztes und aufgebrachtes Weib, hielt in der Rechten eine brennende Fackel und zog mit der andern einen Jüngling bei den Haaren, der, die Götter wegen seiner Unschuld zu Zeugen anrufend, die Hände zum Himmel erhob. Der Verleumdung Schritte leitete der Neid, ein zerlumpter Mann mit schielenden Augen und blassem, hagerem Gesicht. Zu Begleiterinnen hatte sie zwei ihr zuredende Weiber: die Falschheit und die Hinterlist. Hinterher kam in langem Trauergewand voll Kummer die baldige Reue, sich die Haare ausraufend und in die Finger beissend, bei dem Anblick der Wahrheit, die sich enthüllt nun in

ihrem ganzen Glanze zeigte. — Der Entwurf Rafael's entspricht genau obiger Beschreibung; er ist mit der Feder gezeichnet und braun schattirt. Querfolio. Aus der Samml. zu Modena und Crozat.

In Helldunkel gest. von *Ch. Nic. Cochin*, Tonplatte von *Nic. Lesueur* für das Cabinet Crozat N. 39. — Radirt von *V. Denon* mit einem dunkeln Grund. gr. quer fol. — Radirt von *Novelli* kleines Blättchen von der Gegenseite. — Bei Landon N. 472.

Vasari im Leben des *Benvenuto Garofalo* berichtet, dass letzterer, 65 Jahr alt, die Composition der Verleumdung von Rafael für den Herzog von Ferrara als Gemälde zart ausgeführt habe, und dass es von Papst Paul III sehr bewundert worden sei. In neuerer Zeit befand sich dieses Bild, welches in einigen Theilen von der Composition Rafael's abweicht, im Besitz de Gallerieinspectors Pechwell in Dresden, der es an einen *Herrn Roux* aus Paris verkaufte.

l) Glaube und Liebe. In der Mitte des Blattes ist die sitzende Figur des Glaubens, welche in der Rechten ein Buch hält und nach einem Kreuz in der Linken blickt, entworfen, und zu beiden Seiten zwei Darstellungen zur Charitas, immer mit drei Kindern. Die zur Linken sitzt auf Stufen und hat einen Knaben zwischen ihren Füssen sitzen. Die zur Rechten gibt einem der Kinder die Brust und ist ein Entwurf zu der Charitas, welche im Saal Constantin's zur Linken des Papstes Urban I sitzt. Als eine Zeichnung im Cabinet des Königs hat Graf von *Caylus* diesen Entwurf gestochen. Bei Landon N. 149. Nach der Art der Composition bin ich geneigt zu glauben, dass die Zeichnung dem *Francesco Penni* zuzuschreiben ist.

m) Der Handel, Entwurf zu einer der Caryatiden, welche grau in Grau im Zimmer des Heliodor ausgeführt sind. — Gest. vom Grafen von *Caylus*, als eine Zeichnung im Cabinet des Königs.

Gegenstände aus der profanen Geschichte.

485. Der Heerzug Attila's, erster Entwurf zu dem Wandgemälde im Vatican. Den Papst mit seinem Gefolge sieht man in demselben im fernen Hintergrunde der Landschaft. Die linke Seite des Vordergrundes, unter den Aposteln, nimmt eine Gruppe von zwei Reitern und fünf Hunnen zu Fuss ein, die lebhaft be-

wegt, durch die Erscheinung geblendet und verwirrt scheinen. Auch die Bewegung des Attila ist etwas verschieden von der Ausführung in Fresco, wie denn überhaupt noch kleine, unwesentliche Abweichungen sich in einzelnen Figuren vorfinden. Die Zeichnung ist sehr schön und sorgfältig mit der Feder entworfen, in Sepia schattirt und mit Weiss gehöht, wahrscheinlich um sie dem Papst Leo X zur Einsicht vorzulegen. Im Jahr 1530 sah sie der Anonyme des Morelli bei Gabriel Vendramini in Venedig und späterhin war Carlo Maratti im Besitz derselben, wie dieses Bellori im Leben des Künstlers p. 69 berichtet.

Gestochen von der Gegenseite in der Grösse der Zeichnung, hoch 13″, br. 23″ mit folgender Dedication: Alla Sac. e reale Mta di Christina Regina di Svetia e Sig[a] e Prona. Clement. — Vostra Maestà che fra gli hereditarij Scettri e corone più che Regina risplende et ha saputo con le proprie incomparabile attioni rendersi imparegiabile a quelli che governano il mondo et a chi le Virtù professa fra quali ben puolsi annumerare l'Ecc. Rafael d'Urbino del quale dedico alla M. V. la presente opera da me data alla Stampa si degni con la sua magnanima clemenza gradirne l'affetto con il quale a suoi Reggi piedi humillis. M'inchino. Humlis[a] Devotis[a] Serva Angelica Renieri. — Bei späteren Abdrücken ist diese Dedication von der Platte weggenommen. Graf von *Caylus* hat einen Umriss gestochen, der in der königl. Calcographie zu Paris verkauft wird. — Eine Copie der Zeichnung sah ich im Nachlass Lawrence.

486. Alexander's Hochzeit mit Roxane. Entwurf mit bekleideten Figuren zu dem Frescobild in der sogenannten Villa Rafaele, jetzt im Park Borghese vor der Porta del Popolo. Mit der Feder gezeichnet, braun schattirt und mit Weiss gehöht. Eine ganz ähnliche Zeichnung ist schon unter N. 407 im Nachlass Lawrence verzeichnet, daher wir uns auf das, was dort gesagt worden, beziehen.

Gest. von *Jac. Caraglio*, Bartsch XV p. 95 N. 62. — In Helldunkel in der Art des *Antonio da Trenta*. — Desgl. von von *Caylus* und Tonplatte von *Nic. Lesueur* für das Cabinet Crozat N. 36. quer fol.

487. **Des Cardinal Giovanni de' Medici Einzug in Florenz.** Entwurf zu den friesartigen Verzierungen an den Tapeten, das Leben Leo's X darstellend. Mit der Feder gezeichnet, lavirt und mit Weiss gehöht.

Umriss bei Landon N. 139. — Schon habe ich unter N. 229 und 409 zwei ganz ähnliche Zeichnungen in den Sammlungen *Erzh. Karl* in Wien und *Lawrence* in London angegeben und dabei bemerkt, dass der Originalentwurf wahrscheinlich dem *Francesco Penni* müsse zugeschrieben werden. Ob sich dieser nun unter den drei im Catalog verzeichneten befindet, müsste erst näher untersucht werden; von Rafael's Hand schien mir keiner.

488. **Ridolfi, der Gonfaloniere** von Florenz, redet zum Volk am Thor des alten Palastes. Auch dieser Entwurf gehört obigen Darstellungen aus dem Leben Leo's X an, welche als friesartige Verzierungen unten an den Tapeten angewirkt sind. Wie vorhergehende Zeichnung mit der Feder gezeichnet, lavirt und mit Weiss gehöht. Auch sie scheint mir von des *Francesco Penni* Hand.

Studien und Portraite.

489. **Ein stehender alter Mann** in einem Gewand. Lavirte Zeichnung mit Weiss gehöht. Aus den Samml. Marchetti, Bischof von Arezzo, Pater Resta, welcher sie eine orientalische Perle zu nennen pflegte, Lord Sommers, Richardson sen., J. Barnard, aus dessen Verlassenschaft sie im Jahr 1787 um L. 42 — in die Samml. Bertels kam. NB. Wenn die letzten Besitzer nicht eine Copie statt des Originals besassen?

490. **Frauenportrait.** Man will darin die Geliebte Rafael's erkennen. Federzeichnung.

J. Richardson jun. erwähnt noch drei hierher gehörige Zeichnungen, die er im Cabinet des Königs gesehen hat.

n) Alter Mann auf einer Tafel schreibend, die ein Knabe auf seinem Kopf hält.

o) Kopf eines Papstes, halbe Lebensgrösse; ehedem im Besitz von Richardson's Vater.

p) Entwurf zu einem grossen Monument mit einem Relief, worauf Constantin zu Pferd, gleich dem in der von Rafael componirten Schlacht.

Im Cabinet Seroux d'Agincourt.

491. Eine heilige Familie, oder vielmehr fünf Skizzen dazu, welche aber Rafael nicht scheint gemalt zu haben. Diejenige, welche am vollständigsten die Composition zeigt, besteht in einer rechts sitzenden Maria, fast im Profil gesehen, mit dem bei ihr stehenden Christkindchen, welches sein Ärmchen nach ihr reckt; Joseph, auf seinen Stab gelehnt, steht links und berührt das Kind am Kopf. Federentwurf. Abgebildet in des Besitzers: Histoire de l'art par les monumens. Tom. II p. 173. Planche CLXXXIII.

Im Nachlass des Malers Guerin,

ehemaligen Directors der Französischen Akademie in Rom.

492. Entwurf zu einer bekleideten weiblichen Figur. Ein kleines Blatt, welches aus der Sammlung des Baron Vivant Denon kommt.

Im Museum Fabre zu Montpellier.

493. Carton zur Madonna aus dem Hause Tempi, jetzt im Besitz des Königs von Baiern.

494. a. Zur Frescomalerei der Disputa. Schönes Studium zu einer Figur.

494. b. Madonna della Sedia. Entwurf zu der Composition. Diese Rafaelische Zeichnung kommt mit noch einer in dieser Sammlung aus der Hinterlassenschaft des Malers Girodet.

Diese Notizen gebe ich nur nach zuverlässigen Nachrichten.

In der Sammlung Wicar zu Lille.

Diese Sammlung ist ein Vermächtniss des in Rom verstorbenen Malers Johann Baptist Wicar an seine Vaterstadt, und stammt aus den Erwerbungen, welche er als französischer Commissair in den Palästen Italiens zu machen Gelegenheit fand. Denn obgleich er den grössten Theil seiner ersten Sammlung von Zeichnungen an Herrn Sam. Woodburn aus London um 11,000 Scudi romani verkauft hatte, so scheint er doch mehrere derselben, namentlich einige von Rafael für sich zurückbehalten zu haben. Einen andern Theil der hier verzeichneten Blätter erstand er zwar seitdem von seinem ehemaligen Gehülfen im Sammeln von Kunstwerken, dem Maler Antonio Fedi zu Florenz, allein früherhin hatte er sie als ein nur deponirtes Gut in Anspruch genommen. Dem sei nun wie ihm wolle, gewiss ist, dass der Florentiner Maler nichts mehr fürchtete, als dass es seinem ehemaligen Genossen gelingen möchte den Rest seiner Zeichnungensammlung (einen Theil hatte er früher an W. Y. Ottley verkauft) an sich zu bringen; er war daher so mistrauisch, dass er Niemanden, der aus Rom kam, seine Zeichnungen sehen liess, weswegen es mir auch nicht glückte sie kennen zu lernen. Cavaliere Wicar benutzte nun eine List: Professor Hartmann aus Dresden befand sich auf seiner zweiten Reise durch Italien in Florenz; er liess daher indirect durch ein Banquierhaus einen Antrag an Fedi ergehen, in der Art, dass er glauben musste, die Zeichnungen wolle man für Dresden erstehen. Da nun der Besitzer stets fürchtete sein zweifelhaftes Eigenthum eines Tages zurückverlangt zu sehen, so kam der Handel unter verhältnissmässig billigen Bedingungen zu Stande [1]). Die Zeichnungen, von Kennern untersucht und als echt befunden, wurden nun versiegelt und dem listigen Erwerber, der in der Nähe von Florenz begierig des Ausgangs harrte, zugesen-

1) Um 3000 Scudi. — Die Verhandlung leitete Abate Calderini, wofür er von Wicar zum Dank im Jahr 1831, nach acht Jahren der Erwartung, — eine Sammlung radirter Portraite von van Dyck erhielt.

det. Es dauerte indessen nicht lange, so verbreitete sich die Nachricht, wohin die Zeichnungen gekommen, und es lässt sich leicht die Wuth des italienischen Malers begreifen, als er sich überlistet sah, und nun erlebte, was er so lange zu verhüten gesucht hatte: die Zeichnungen in den Händen seines gehassten Gegners zu wissen. Er hatte indessen alle Musse gehabt, Copien von den Rafaelischen Zeichnungen zu machen, die er später an einen Engländer als Originale verkaufte. Da dieser aber durch einen Freund aufmerksam gemacht wurde, dass er dieselben Entwürfe bei Wicar in Rom gesehen habe, die sicher Original seien, reiste er dahin, verglich seine Erwerbung und entdeckte den Betrug. Der frühere Besitzer ward darauf genöthigt seine Copien zurückzunehmen. Dieses sei zur Warnung aller Liebhaber gesagt, denen Rafaelische Zeichnungen aus der Sammlung Fedi zum Kauf sollten angeboten werden.

Da ich die Sammlung Wicar nur nach verschiedenen darüber erhaltenen Nachrichten kenne, so kann ich für die Richtigkeit der Angaben nicht haften. Auch ist diesem Umstande das Ungenügende nachfolgenden Verzeichnisses derselben zuzuschreiben.

495. Die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino, Entwurf zu dem Altarblatt für die Augustinerkirche zu Citta di Castello. Die h. Jungfrau Maria und der h. Augustin mit Gott Vater über ihnen. Unten der heilige Einsiedler, welcher den überwältigten Satan zu seinen Füssen hat und in der einen Hand ein Kreuz, in der andern ein Buch hält. Zu seiner Rechten steht ein Engel, der einen Pergamentstreifen hält. In schwarzer Kreide gezeichnet. — Auf der Rückseite desselben Blattes befinden sich noch verschiedene Studien zu Köpfen und Gewändern für dasselbe Gemälde; ferner einige Schwäne sorgfältig mit der Feder entworfen, und unten auf dem Blatt ein architektonisches Studium.

496. Einige Gewandstudien zu demselben Bilde der Krönung des h. Nicolaus von Tolentino. Auf der Rückseite ein Johanneskopf in schwarzer Kreide; wahr-

scheinlich zu dem Krucifix in der Gallerie des Cardinals Fesch in Rom.

497. Christus, die heilige Jungfrau krönend. Federentwurf zu der Krönung Mariä, welche Rafael für die Franciscanerkirche zu Perugia malte, jetzt in der Sammlung des Vatican. Auf der Rückseite der Kopf des Apostels Thomas mit den Händen, in welchen er den Gürtel hält. Zeichnung in Silberstift zu demselben Bilde.

498. Ein Apostelkopf voll Ausdruck; in schwarzer Kreide für dieselbe Krönung Mariä gezeichnet.

499. Eine Gruppe für die Anbetung der Könige, zu einem der Bildchen in der Altarstaffel derselben Krönung Mariä.

500. Zwei Figuren, von denen die eine zu derselben Anbetung der Könige gehört. Federzeichnung.

501. Zum Sposalizio in Mailand, Studium zum Kopf der heiligen Jungfrau. In schwarzer Kreide.

502. Zur Madonna del Cardellino in der Tribune zu Florenz. Maria hält ein Buch in der Hand; dabei noch ein Studium zu einer Hand. Leicht mit der Feder entworfen.

503. Maria mit dem Christkind. Entwurf zu einem Gemälde in London. Auf der Rückseite ein Studium zu einem Arm und einer Hand. In Silberstift.

504. Eine sitzende Maria mit dem Kinde, nebst drei verschiedenen Studien für dasselbe Jesuskind. Federentwurf.

505. Der Kopf einer Madonna in schwarzer Kreide gezeichnet.

506. Christus in einer Glorie von Engeln umgeben. Dabei verschiedene Wappen. Federzeichnung.

507. Kopf eines Heiligen für das Gemälde der Madonna del Baldachino im Palast Pitti. In Silberstift gezeichnet und mit Weiss gehöht.

508. Zur Disputa, Entwurf zu vier Figuren.

509. Zur Disputa. Eine Figur, zum Theil mit Gewand bekleidet, und noch ein Studium einer Hand. Auf der

Rückseite sind drei Füsse, ein Drittheil Lebensgrösse zu Figuren im Frescobild des Parnasses im Vatican aufgezeichnet.

510. Ein griechischer Philosoph, welcher ein Buch in der Hand hält, und ein Apollo mit der Lyra. Federzeichnung.

511. Gruppe zur Constantinsschlacht. Fünf nackte Figuren und ein Pferd, verschieden von der Ausführung. Mit der Feder entworfen.

512. Kinder in verschiedenen Stellungen. Studium in Silberstift.

513. Der Kopf eines alten Mannes, ohne Haar und Bart. In Silberstift.

514. Der Kopf eines Mannes im Profil gesehen, gleich einem Dogen. Federzeichnung.

515. Der Kopf eines Cardinals mit Bart. In schwarzer Kreide.

516. Ein Genius; stehende Figur, welche in der Hand eine Stadt hält. Federentwurf nach einem antiken Bildwerk.

517. Anatomische Studien: Eine ganze Figur, zwei Arme und ein Fuss. Federzeichnung.

Nachfolgende Zeichnungen kommen aus der vom Maler Antonio Fedi in Florenz erkauften Sammlung:

518. Eine heilige Familie. Maria, in einer schönen Landschaft sitzend, hält das Christkind im Schoos und reicht ihm eine Orange; dabei S. Joseph und S. Joachim in Bewundrung. Hinter Maria sieht man die heilige Anna, das Jesuskind betrachtend, und den kleinen Johannes mit dem Kreuzchen und dem gewöhnlichen Pergamentstreifen. Oben schwebt eine Glorie von mehreren Engeln, von denen drei Instrumente spielen, die andern sind nur Engelsköpfe. Sehr sorgfältig mit der Feder gezeichnet. Auf der Rückseite steht von Rafael's Hand geschrieben: „Recordo a voi menecho che me mandate le istramboti de riciardo di quella tempesta che ebbe andando in uno viagio e che recordiate a Cesarino che me manda quella predicha e recoman-

datime a lui ancora ve ricoro che voi solecitiate Madonna le Atalate che me manda li denari e vedete d'avere horo e dite a Cesarino che ancora lui li recorda e soleciti e se io poso altro p. voi avisatime." — Ein Facsimile dieser Schrift findet sich in P. Luigi Pungileoni's Elogio storico di Raffaello Santi. Urbino 1829. Was noch weiter über diese Zeichnung mitzutheilen wäre, findet sich schon im ersten Theil S. 126 berichtet; es soll hier nur noch in Erinnerung gebracht werden, dass Domenico di Paris Alfani, an den obige Zeilen im Jahr 1508 gerichtet sind, die Composition der heiligen Familie benutzte und ein Altarblatt für die Carmeliterkirche zu Perugia danach ausführte. Er scheint sich indessen einige Änderungen erlaubt zu haben, denn die sitzende Maria hält das bei ihr auf der Erde stehende Christkind, welchem der gegenüber, rechts sitzende Joseph eine Orange reicht. Hinter Maria steht Anna, hinter Joseph Joachim; und vorn links etwas steif der nach dem Jesuskind hindeutende kleine Johannes.

519. Maria mit dem Christkind und dem kleinen Johannes; Entwurf zur heiligen Familie in Spanien, „die Perle" genannt. In Rothstein gezeichnet. Ferner ein kleiner Entwurf zur Madonna della Sedia im Palast Pitti zu Florenz.

520. Verschiedene Entwürfe zu Madonnen und einigen Knaben. Eine kleine Zeichnung in Silberstift.

521. Kinder und Madonnen, leichte Entwürfe mit Silberstift.

522. Eine unbekleidete weibliche Figur, nebst Studien zu Händen. In Silberstift.

523. Ein Knabe. In schwarzer und weisser Kreide gezeichnet.

524. Ein fliegender Knabe. In schwarzer und weisser Kreide gezeichnet.

525. Zwei Köpfe mit der Feder gezeichnet und ein Löwenkopf.

526. **Zwei Figuren**, ein Jüngling und ein alter Mann. Mit der Feder gezeichnet.

527. **Eine halbe Figur** mit den Händen. In Silberstift.

528. **Ein Gewandstudium** mit der Feder gezeichnet.

529. **Ein alter Mann**, Studium mit der Feder gezeichnet und schraffirt.

530. **Ein Studium**, mit der Feder gezeichnet und schraffirt.

531. **Ein Kampf** von verschiedenen nackten Figuren. Federentwurf.

532. **Ein Jüngling.** In Rothstein gezeichnet.

533. **Eine weibliche Figur.** Studium in Rothstein.

534. **Ein anatomisches Studium**, mit der Feder gezeichnet.

Rafaelische Zeichnungen in Spanien.

In S. Ildefonso, im Zimmer der Infantin Maria.

535. **Weiblicher Kopf**, etwas gesenkt, Lebensgrösse. Leichter aber schöner Entwurf in Rothstein. Siehe den Bericht der Frau von Humboldt im Programm der Jenaer Literaturzeitung 1809 S. V—VIII.

In Buen-Retiro.

536. **Entwurf zur Constantinsschlacht.** Nach Richardson Traité de la peinture etc. III p. 15 bewahrt man daselbst eine solche Zeichnung, welche dem Rafael zugeschrieben wird, unter Glas und Rahmen.

Ohne Zweifel befinden sich in Spanien noch andere Zeichnungen Rafael's, aber es fehlen alle Nachrichten darüber.

Rafaelische Zeichnungen aus der Samm lung Crozat,

insofern sie gekannt sind, und mit Ausnahme von 56 Blättern, über welche dieses Verzeichniss schon bei den verschiedenen Sammlungen berichtet hat.

Eine der reichhaltigsten Sammlungen von Kunstwerken aller Art war die des Herrn Crozat in Paris. Mit Ausnahme der Zeichnungen und der geschnittenen Steine vermachte er sie an den Marquis du Châtel; jene aber wurden nach seiner Testamentsverfügung öffentlich versteigert und der Erlös an die Armen vertheilt. Die Zeichnungen sind daher in alle Welt zerstreut; viele derselben liess die Kaiserin von Russland Catharina II erstehen. P. J. Mariette hat im Jahr 1741 einen Catalog sowohl der geschnittenen Steine, als auch der Zeichnungen herausgegeben und erwähnt unter letztern allein 150 Blätter von Rafael. Indessen gibt er nur ungefähr den dritten Theil derselben näher an. Über die Weise, wie die ausserordentliche Sammlung von Zeichnungen erworben wurde, ertheilt Mariette folgende Nachricht: Schon in Montpellier hatte Herr Crozat unter Anleitung von Lafage manches Interessante gesammelt, allein erst nachdem er in Paris die Werke der grossen Meister kennen gelernt, traf er bei seinen grossen Ankäufen eine strengere Wahl. Das, was Herr von Jabach aus Köln, nachdem er seine Sammlung von Kunstwerken an den König von Frankreich verkauft hatte, für sich nach Überein-

kunft zurückbehielt, erwarb Hr. Crozat von jenes Erben. Sodann kaufte er einen Theil der Sammlung de la Nouë und die von Stella. Von dem Abbé Quesnel erstand er die Sammlung Dacquin, wobei sich mehrere Blätter aus Vasari's Buch befanden. P. Mignard hatte zwei Bände mit Zeichnungen der Caracci von Rom nach Paris gebracht; auch diese wurden Crozat's Eigenthum. Aus den Sammlungen Bourdalouë, de Montarcis, de Piles und Girardon traf er eine Auswahl. Cornelius Vermeulen, ein niederländischer Kupferstecher, kam regelmässig alle Jahre nach Paris und brachte viele Zeichnungen der grossen Meister, die meist in die Sammlung Crozat flossen; bei diesen waren die grossen Blätter von Rubens aus der Sammlung Anton Triest, Bischof von Gent. Mehreres erstand Crozat aus der Sammlung des Lords Sommers in London und aus der von van der Schelling in Amsterdam. Auf seiner Reise in Italien im Jahr 1714 erwarb er das Cabinet aus dem Hause Boschi zu Bologna, welches früher dem Grafen Malvasia gehörte. In Venedig kaufte er von Checkelsberg die Zeichnungen von Baroccio. In Rom die Sammlungen von Carlo degli Occhiali, Agostino Scilla, einem Sicilianischen Maler, und die des Canonicus Vittora, eines Spaniers und Schülers des Carlo Maratti. Die grösste und an Rafaelischen Blättern reichste Sammlung war aber die, welche er in Urbino von den Viti, den Erben des Timoteo Viti, erstand. In Verona erhielt er die Sammlung Mozelli und die der Erben des Cardinal Santa Croce, der lange Zeit in Rom gelebt hatte. Von der Reise zurückgekehrt, erhielt er durch seine angeknüpften Verbindungen noch manchen schönen Beitrag. So liess er aus Rom die Sammlung Pio kommen; aus Venedig die Sammlung Lazari; aus Perugia die des Cavaliere Ascagno della Penna; und aus Bologna die des Malers Lorenzo Pasinelli. Ausserdem flossen ihm von allen Seiten Beiträge zu, die man besonders seinetwegen nach Paris zum Verkauf brachte. Der Herzog von Orléans, Regent, schenkte ihm die Zeichnungen, welche er mit den Kunstwerken des Don Livio Odescalchi in Rom erstanden hatte.

Nachfolgende Zeichnungen dürften sich jetzt wohl gröss-

tentheils in der Kaiserlichen Sammlung zu St. Petersburg und im Pariser Museum befinden. Die im Text beigefügten Nummern sind die aus dem Catalog von P. Mariette.

Gegenstände aus dem alten Testament.

537. Jacob empfängt den Segen von seinem Vater Isaac. Entwurf zu dem Loggiengemälde. In Bister ausgeführt und mit Weiss gehöht. N. 124 im Cat. Mariette.

538. Das Opfer Abraham's. Friesartige Zeichnung zu dem Loggienbild N. 107. Eine ähnliche ist in der Sammlung des Königs von England. N. 285.

539. Joseph aus dem Gefängniss geführt vor Pharao. Friesähnliche Zeichnung (?). N. 119.

Gegenstände aus dem neuen Testament.

540. Die Verkündigung. Auf der Rückseite die Himmelfahrt Mariä. Grosse, schöne Federzeichn. N. 127.

541. Die Geburt Christi. Maria und Joseph das neugeborne Christkind anbetend. N. 120.

542. Die Anbetung der Könige. In Rafael's erster Manier. N. 100.

543. Der Kindermord. Einer der drei Theile, welche als Tapete ausgeführt sind. N. 119.

544. Magdalena beim Gastmahl des Pharisäers Simon. N. 120.

In Helldunkel von *Hugo da Carpi*. Bartsch XII p. 40. N. 17 und *Marc Antonio*. Bartsch XIV N. 23.

545. Pietà, oder Christi Leichnam im Schoos der Maria mit Joseph von Arimatia und Magdalena. Erster Entwurf für die Predella des Altarblattes für die Nonnen von S. Antonio da Padova. N. 101.

546. Die h. Jungfrau am Fuss des Kreuzes stehend, und Gewandstudien. N. 105. Mariette erwähnt ohne nähere Angabe einen Kupferstich nach dieser Zeichnung.

547. Weide meine Schafe. Entwurf in Bister zu den Tapeten. Aus der Samml. des Herzogs von Orléans.

Gest. von *Robert* und *Lesueur*.

548. Sieben Apostelköpfe zur Tapete: Weide meine Schafe. N. 110. Richardson sagt, sie seien in Rothstein gezeichnet.

549. Der Apostel Paulus in Lystra, wie er sich seine Kleider zerreisst. Entwurf. Auf der Rückseite eine Zeichnung von Albrecht Dürer. (Richardson).

Madonnen.

550. Entwurf zur belle Jardinière. Auf demselben Blatt einige Studien zur Grablegung im Palast Borghese. N. 104.

551. Zur Madonna del Baldachino. Zwei unbekleidete, stehende Figuren, nebst dem Bein und einem Fuss zu den Heiligen jenes Bildes.

Gest. vom Grafen von *Caylus.*

552. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Auf der Rückseite der Entwurf zu einer Figur, die sich einen Dorn aus dem Fuss zieht. (Wahrscheinlich der Dornauszieher im Capitol.)

553. Maria sitzt, dabei steht das Christkind. Diese und vorhergehende Zeichnung sah Richardson im Cabinet Crozat.

554. Die heilige Familie mit dem Christkind, welches auf einem Lamme sitzt. Leichter Entwurf. Vielleicht ist es derselbe, welcher im Jahr 1738 aus der Sammlung des Grafen de Fraula in Brüssel um fl. 16 — verkauft wurde. Hoch 12″, br. 8″ 6‴.

555. Eine heilige Familie. Federzeichnung. Diese und vorhergehende Zeichnung finden sich verzeichnet im Catalog der Sammlung von Jean Pierre Mariette, Controleur général de la grande Chancellerie de France, verfasst von Basan. Paris 1775.

556. Die h. Jungfrau, welche dem Christkind lesen lehrt, kleine Composition, leicht mit der Feder gezeichnet und schattirt.

557. Kopf der Jungfrau, Studium zu vorhergehender Composition. In schwarzer Kreide gezeichnet. Beide Zeichnungen aus dem Cab. Crozat stehen im: Catalogue

de la Collection de M. Huguier de Paris vendu le 14 Sept. 1761 à Amsterdam. N. 1 und 2 um fl. 53. 10 verkauft.

Heiligenbilder.

558. S. Michael, ausgeführte Zeichnung zu dem kleinen Gemälde aus Rafael's Jugend im Pariser Museum. Cat. Mariette N. 102.

559. S. Georg, den Drachen mit der Lanze erlegend. Federzeichnung aus Rafael's Jugend. Es gibt einen Kupferstich danach. N. 121.

Entwürfe zu den Frescogemälden in den Stanzen des Vatican.

560. Zur Disputa; zwei Entwürfe zum rechten und linken untern Theil der Composition und von der Ausführung noch sehr abweichend. In allem 20 bekleidete Figuren. Flüchtiger Entwurf.

Gest. vom Grafen von *Caylus*. N. 123, im Cat. Mariette.

561. Zur Disputa; Entwurf zum untern Theil rechts, unbekleidete Figuren mit der Feder gezeichnet. N. 106.

562. Zur Disputa; der Kopf einer Figur in Lebensgrösse. In schwarzer und weisser Kreide gezeichnet. Er kam in die Samml. Mariette. Vielleicht ist es der Kopf des Gott Vater mit einer Hand, Fragment des Cartons, welchen Richardson (III p. 631) in der Sammlung Ten Kate in Amsterdam gesehen.

563. Zum Heliodor; zwei Stücke des Cartons mit den beiden Jünglings- oder Engelsköpfen. N. 114.

564. Zum Burgbrand; Studien zur knienden Frau vom Rücken gesehen. N. 116.

565. Zum Burgbrand; die Wasserträgerin, vorn im Bilde rechts (Richardson). Wahrscheinlich diejenige, von welcher in der Düsseldorfer Akademie ein Gegendruck ist.

566. Die Schlacht Constantin's. Von der Ausführung abweichender Entwurf. Unter den im Bilde weggelassenen Figuren bemerkte Richardson (III p. 428) einen Fahnenträger und zwei andere Figuren, die sich durch Schwimmen zu retten suchen. Mehrere kämpfende Krieger in den Schluchten der Hügelkette verbinden sich

mit den vordern Gruppen. Mit der Feder entworfen, braun schattirt und mit Weiss gehöht. Hoch 12″, br. 18″. Graf Malvasia, der sie besessen, spricht davon in seiner „Felsina pittrice“, Vita di Antonio Caracci p. 522. Crozat kaufte sie aus dem Hause Boschi.

Gegenstände aus der Mythologie.

567. Jupiter küsst Amor, Entwurf zu dem Frescobild in der Farnesina. N. 110.

568. Der Jupiterkopf; Carton zu obiger Composition. N. 113.

569. Venus zeigt dem Amor die Psyche; Entwurf zu dem Frescobild in der Farnesina. N. 122.

Entwürfe und Studien.

570. Eine kniende weibliche Figur mit gefaltenen Händen und schmerzhaft zum Himmel gerichtetem Blick. Leichter Federentwurf; der untere Theil ist nicht vollendet. Gest. vom Grafen von Caylus.

571. Kopf einer alten Frau. Carton. N. 112.

572. Ein Frauenkopf, Carton. N. 113. Dieses wie vorhergehendes Fragment dürften dem Carton zur Transfiguration angehören, indem sie im Catalog mitten unter andern Bruchstücken und Studien zu diesem Gemälde verzeichnet sind.

573. Drei Knaben. Einer steht in der Mitte, die andern lehnen sich sitzend an ihn. Leichter Federentwurf. Gest. vom Grafen von Caylus.

574. Ein kniender Knabe. Lebensgross in schwarzer Kreide gezeichnet (Richardson).

575. Eine Figur die etwas trägt (Richardson).

576. Entwurf für die Peterskirche in Rom. Richardson, welcher diese Zeichnung in der Samml. Crozat gesehen zu haben berichtet, gibt leider keine weitere Beschreibung davon. Vielleicht ist es dieselbe, welche als der Entwurf zur Façade der Kirche S. Lorenzo in Florenz angesehen wird.

Kupferstiche.

Kupferstiche.

Kupferstiche nach den Bildnissen Rafael's.

Obgleich schon gelegentlich alle echte Portraite Rafael's angegeben worden sind, so sollen doch hier nicht allein die Stiche nach ihnen zusammengestellt, sondern auch diejenigen angegeben werden, welche irriger Weise als solche bekannt gemacht worden sind.

1. Rafael im Alter von drei Jahren, von seinem Vater auf dem Altarblatt gemalt, welches sich jetzt im Berliner Museum befindet.

Gest. von *Anton Krüger.* Siehe Tafel III.

2. Rafael im Alter von neun Jahren, von seinem Vater in dem Frescogemälde zu Cagli gemalt.

Gest. von *Anton Krüger.* Siehe Tafel III.

3. Im Alter von etwa 12 Jahren, wahrscheinlich von Timoteo Viti gemalt; Brustbild, links gewendet, mit schwarzem Barett und braunem Kleid, es geht bis an den Hals; das Hemd stösst etwas vor.

Lith. von *F. Rehberg.* fol. Das Bild befindet sich in dem Palast Borghese in Rom.

4. Im Alter von etwa 15 Jahren. Facsimile nach einer Zeichnung von sich selbst bei Hrn. Jeremias Harmann in London.

Lith. von *Ludwig Zöllner.* fol. Siehe Tafel IV.

5. Im Alter von etwa 23 Jahren nach einem Gemälde von

sich selbst in der Florentiner Gallerie. Brustbild, rechts gewendet, der Kopf auf dem schlanken Hals neigt sich etwas rückwärts. Die auf den Nacken herabfallenden Haare bedeckt ein schwarzes Barett; auch sein Kleid ist schwarz und reicht bis an den Hals.

Gest. von *G. M. Preisler* 1741. kl. fol. — *Jac. Frey.* kl. fol. — *Ant. Morghen.* kl. fol. — *S. Coiny.* 8. — *F. Müller.* 8. — *V. Biondi* 1816. 8. — *F. Forster* 1836. fol. — Im Almanach aus Rom für Künstler von *Sickler und Reinhard* 1810. — Als Titelblatt im Werk von *Quatremère de Quincy* 1824. — *Ludwig Gruner.* 8. Siehe Tafel V.

6. Im Alter von etwa 26 Jahren nach einem Gemälde von sich selbst, welches sich im Besitz des Prinzen Adam Czartorysky in Russland befinden soll. Kniestück. Links gewendet; er legt den rechten Arm auf einen Tisch, indem er die Hand herabhängen lässt; mit der Linken hält er die Pelzbesetzung seines Kleides. Die Haare fallen voll auf die Schultern und sind mit einem schwarzen Barett bedeckt.

Gest. von *Paulus Pontius*, rechts gewendet. kl. fol. — *Ant. Gramignani* in einem Oval. 12. — *à Paris chez Odieuvre*, links gewendet. 8. — *chez B. Montcornet*, links gewendet. 8. — *G. W. Knorr* in Nürnberg N. 9, nur Brustbild. kl. fol. — Umriss von *Felice Zeliani* Venezia nach einem Bild bei Sig. Niccola Antonioli. — *P. Pejrolerj*, nur die Büste und eine Tafel haltend 8. Gegenstück zur Geliebten Rafael's, Bild in Verona. — Öfters als Titelblatt, z. B. bei den sieben Cartons von *Th. Bowles* und von *S. Gribelin*, von Boutrois gestochen für Landon Vie et oeuvres de Raphael, Brustbilder. Nach einem Bild in den Niederlanden gestochen von *P. Devlamynck.* gr. fol.

7. Im Alter von etwa 28 Jahren in der Schule von Athen, neben seinem Meister Perugino stehend. Links gewendet, mit einem Barett auf dem Kopf.

Gest. von *F. Dien* mit Perugino. 4. — *Paolo Fidanza* desgleichen N. 1, in der Grösse des Originals. — Lith. von *Piloti* in München desgleichen. — Rafael allein von *P. Fidanza* 1785. fol. — *Dom. Cunego* in der Samml. von Mengs. kl. fol. — *Riepenhausen.* fol. — *Mich. Bisi* in kl. Oval.

8. Im Gemälde des h. Lucas, welches sich in der Akademie S. Luca in Rom befindet.

Gest. von *C. Bloemert.* fol. — *S. Langlois.* fol. — *Piccioni.*

9. Rafael nachsinnend in seinem Studium sitzend. Er sitzt auf einer Stufe links gewendet, den Blick aber nach der rechten Seite richtend. Drei Farbnäpfe und die Palette befinden sich links, rechts steht eine Tafel an die Mauer gelehnt. Sein Gesicht hat eine gewisse Fülle, das Kinn etwas Bart. Seine gescheitelten Haare hängen auf die Schultern herab, ein Barett, etwas nach hinten gesetzt, wie bei N. 6, bedeckt den Kopf.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 496. — Copie A von der Gegenseite. — Copie B desgleichen, etwas kleiner, statt drei Töpfe sieht man hier nur zwei. — Copie mit der Unterschrift: Rafael Sanctio Urb. pictor. Eminent. 8. — Copie Ad exemplum Marci Antonii Raimondi *Antonius Krüger* sc. 8. — Landon N. 214.

10. Rafael und sein Fechtmeister. Rafael voll von Gesicht, mit kurzem Bart, etwa 36 Jahr alt, steht von vorn gesehen hinter einem Mann, der im Gespräch sich nach ihm umwendet und an sein Schwert greift. Siehe was über dieses Bild im Pariser Museum schon unter N. 278 gesagt worden ist.

Gest. von *N. de Larmessin* fürs Cab. Crozat. fol. — *P. Audoin* fürs Musée Napoléon. — Nur das Brustbild Rafael's von *J. L. Pontrelle.* kl. fol. — Schlecht radirt, desgleichen von DIC. 1636. in Oval. Monogramm bei Brulliot I N. 1182.

11. Nur der Kopf mit etwas Brust, fast von vorn gesehen, mit kurzem starken Bart, sehr voll von Gesicht. Die gescheitelten Haare, wie er sie immer trug, fallen zu den Seiten herab und sind am Nacken grad abgeschnitten.

Gest. von *Giulio Bonasone* mit der Inschrift: Raphaelis Sanctii urbinatis pictoris eminentiss. effigiem Julius Bonasonius Bononien ab exemplari sumptam caelo expressit. kl. fol. B. XV p. 171 N. 347. Spätere Abdrücke haben die Adresse von Giambattista de Rossi. — Nachstich etwas kleiner mit der Inschrift: Raphael Sanctius Vrbinas pictor et architector eminentiss. an

aetat suae XXXVII. und das Distichon Bembo's: Ille hic est etc.

12. Nach einer Zeichnung und den Angaben des Carlo Maratti [1]) führte *Paolo Naldini* im Jahr 1674 eine Büste Rafael's in Marmor aus, welche bis vor wenig Jahren im Pantheon an seiner Grabcapelle gestanden, nun aber in der Sammlung der Büsten im Capitol aufbewahrt wird.

Nach dieser Büste gibt es einen Kupferstich vom Jahr 1695 mit der Angabe *Carlo Maratti inv. et del.* und dem Distichon von Pietro Bembo unter dem Oval. — *Frey* in Oval. 8. — P. Bartolus del. *Secundus Bianchi* scu. in einem Rund. — *Giov. Brunetti* da Ravenna in Roma. 8.

13. Im *Museum Casali* in Rom befindet sich eine Medaille, welche Rafaelen zu Ehren zu Anfang des vorigen Jahrhunderts scheint geschlagen worden zu sein. Auf der einen Seite zeigt sie Rafael's Büste, im Profil gesehen, links gewendet, mit der Umschrift: Raphael Sanctius Vrbinas. Auf dem Revers die Diana von Ephesus mit zwei sitzenden Hirschen zu den Seiten und der Umschrift: Timuit qvo sospite vinci.

Abbildungen dieser Medaille findet man im: Museum Mazzuchellianum, seu numismata virorum doctrina praestantium etc. Venetiis 1761 Tav. LII Fig. I. Sodann im 5. Theil des *Vasari* Ausg. von Siena 1792. und bei *Fr. Rehberg* Raphael aus Urbino, München 1824.

14. Portraite, Rafael vorstellend, befinden sich noch in den Werken von *Vasari* und *Sandrart*, so auch auf dem Titelblatt zur Bibel Rafael's, von *Chapron* gestochen, letzteres bärtig. Sehr gering ist ein Stich von *Matham*

1) Es scheint, dass Carlo Maratti seine Zeichnung nach einer Maske machte, von welcher man in Italien noch sehr stumpfe Abgüsse findet. Einen solchen sendete auch Mengs nach Dresden. Die Augen sind offen, überhaupt das Ganze sehr überarbeitet, so dass nur der sich noch schärfer zeigende Knebelbart vermuthen lässt, dass die ursprüngliche Maske über den noch lebenden Rafael dürfte geformt worden sein.

1630. kl. fol. oder der von *Barois*. kl. 4. Auch in Alongeperücke paradirt Rafael in einem Stich von *M. Pool*. kl. fol.

Als Bildnisse Rafael's sind noch folgende ältere Stiche erschienen, die aber nicht die geringste Ähnlichkeit mit ihm haben und hier nur zur Berichtigung angegeben werden.

a) Bärtiger junger Mann, mit gescheitelten Haaren, fast von vorn gesehen. Die rechte Hand legt er vorn auf. Im Grund rechts ein Vorhang. Unterschrift: RAPHAEL D'VRBIN. — Ipse Raphael pinxit — *W. Hollar* fecit 1651. — F. van den Wyngarde excudit. kl. fol. — Nachstich. Gegenseite. C. Stent ex. wahrscheinlich von Gaywood. 4.

b) Junger Mann mit etwas Knebelbart, rechts gewendet. Er hat ein geschlitztes Barett auf; die Linke hält er auf die Brust. Hintergrund Landschaft, links ein Pilaster. Unterschrift: Raphael d'Urbin. — Pictorem hunc tantum solus meruisse Apelles — Pingere, in tanto pictus Apelle foret. — Titianus pinxit. Ein schlecht radirtes Blatt in der Art des Hollar.

c) Portrait eines jungen Menschen, links gewendet; sein volles Haar fällt auf die Schultern; ein Barett bedeckt den Kopf. Brustbild, ohne Hände. Als Rafael's Bildniss radirt von *W. Hollar* nach einer Zeichnung, angeblich von *Leonardo da Vinci* in der Samml. Arundel.

d) Ein Mann steht vor einer sitzenden Frau. Ohne allen Grund Rafael und seine Geliebte genannt. Helldunkel von *Hugo da Carpi*. Siehe im Verzeichniss N. 95. Desgleichen auch ein Mann bei einer Frau, die sich im Spiegel besieht. N. 94.

Verzeichniss älterer Kupferstiche
nach
Zeichnungen Rafael's, die noch nicht bei den Gemälden erwähnt worden sind.

Darstellungen aus dem alten Testament.

1. Der Sündenfall. Adam links, lehnt sich gegen einen Baum und hält in der linken Hand zwei Äpfel. Eva gegenüber stehend, von vorn gesehen, hält sich mit der Linken am Baum, um den sich die Schlange mit menschlichem Kopf windet.

Gest. von *Marc Antonio*. Bartsch XIV. N. 1. — Copien von NF. Bartsch p. 3. — Seltene alte Copie RP oder AP gezeichnet, der erste Buchstabe ist undeutlich. Hoch 6″ 4‴ br. 4″. — *Jos. Strutt* in Punctirmanier. Entwurf im Nachlass Lawrence. Verz. N. 316.

2. Noa mit seiner Familie aus der Arche gehend. Viele Thiere umgeben sie. Wahrscheinlich ein erster, unbenutzter Entwurf für die Loggien.

Gest. von *Giulio Bonasone* 1544. B. XV p. 113 N. 4. — *Joh. Bapt. de Cavalleriis.* quer fol.

3. Der Becher Joseph's wird im Sack des Benjamin gefunden. 12 Figuren und 3 Esel.

Gest. von *Giulio Bonasone.* B. XV p. 113. N. 6. — Copie von P. V. O. B. XV p. 547.

4. Derselbe Gegenstand, 11 Figuren mit 6 Eseln

in einer bergigen Landschaft. In der Mitte zerreisst einer der Brüder seine Kleider.

Von einem Schüler des *Marc Antonio* B. XV p. 11. N. 7. — Ähnliche Composition 11 Fig. mit 6 Eseln. Einer der Söhne Jacob's bedeckt sein Gesicht mit den Händen. Ohne Zeichen. Hoch 6″ 4‴, br. 10″ 2‴. Tauriscus p. 87 N. 28.

5. Judith. Sie steht links und ist im Begriff den Kopf des Holofernes in einen Sack zu thun, welchen ihr eine Dienerin kniend vorhält. Hinten liegt der Körper des Holofernes.

Gest. von *Giulio Bonasone* B. XV p. 114. N. 8.

6. David der Sieger Goliath's. Er bückt sich, den Kopf des Goliath von einem Würfel aufzuheben. Des Riesen Körper liegt zur Erde hingestreckt. Zwei Zelte bilden den Grund. Zweifelhaft ob nach Rafael.

Gest. von *Marc Antonio*. B. XIV N. 11.

7. Die Königin von Saba besucht den König Salomon. Links sitzt Salomon, von der Rechten kommt die Königin mit Gefolge und Geschenken. Der obere linke Theil der Platte blieb unvollendet.

Grosses Blatt. B. XIV p. 13. N. 13. Nach Vasari von *Marco da Ravenna* gestochen. — Landon N. 305. — Ein Frescogemälde dieser Composition befindet sich in dem halbkreisförmigen Raum eines kleinen Zimmers der Cancelleria in Rom. Nach den Deckenbildern desselben Zimmers zu urtheilen, fällt die Ausführung in die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Irrig dem Rafael zugeschriebene Compositionen aus dem alten Testament:

a) Die Erschaffung Adam's. Gott Vater steht vor dem stehenden Adam. Radirt von *L. Duplessi Bertaux*. Hoch 7″, br. 5″. — Nochmals kleiner von einem andern Franzosen.

b) Sieben Blätter nach Tapeten in Mantua, wahrscheinlich nach Erfindungen von *Giulio Romano*: 1. Moses mit den Zauberern vor Pharao. 2. Der Durchgang durchs rothe Meer. 3. Moses erhält die Gesetztafeln. 4. Das Mannalesen. 5. Die ehrne Schlange. 6. Das Passahfest. 7. Sechs Genien mit einem Fruchtgewinde. Alle diese Darstellungen sind mit Laubwerk und Jagderzeugnissen umgeben. Öfters haben sie

das Wappen der Herzoge von Mantua und den Namen Gulielmus Dux Mantuae. Radirt von *G. Lepoer*. Die 3 ersten Blätter quer fol. Die 4 letzten in 4. Irrig dem Rafael zugeschrieben.

c) Vier Blätter: Raphael p. — *M. C.* sculp. (*Mich. Corneille*). Mit Darstellungen aus dem Leben Abraham's. Siehe Heinecke II p. 376. Theilweis sind es Benutzungen von Rafaelischen Compositionen.

d) Loth und seine Töchter, gest. von *J. M. Preisler* nach einem Bild bei J. E. Gotzkowsky, nachmals in Sansouci, jetzt im Berliner Museum. Dieses irrig dem Rafael zugeschriebene Bild ist ein Werk von *Franc. Floris*. Landon N. 381.

e) Der Engel Raphael führt den jungen Tobias, gest. von *Aug. Caracci* 1581. Raphael Urbin. in. fol. Die Erfindung scheint einem der Zuccheri anzugehören.

Darstellungen aus dem neuen Testament.

8. **Der Kindermord. Fünf Schergen, acht Mütter und neun Kinder. Den Hintergrund bildet eine Stadt mit einer Brücke. Diese herrliche Composition ist zu bekannt, um sie hier näher zu beschreiben.**

Gest. von *Marc Antonio*. B. XIV N. 18. Dieses Blatt hat rechts ein Tannenbäumchen (fougère, chicot, sapin — felce, felcetta — pointed tree). 2. Abdr. leicht aufgestochen, Ant. Sal exc. 3. Abdr. In Roma presso Matteo de Rossi. 4. Abdr. bei Gio. Batt. de Rossi. 5. Abdr. ganz abgenutzte Platte, presso Carlo Losi 1773. Diese Platte verkaufte Carlo del Maino in Mailand an Gius. Longhi, 1820 erstand sie der Marchese L. Malaspina di Sannazaro zu Pavia. — Copie gez. ROME. AD. S. M. — Wiederholung ohne das Tannenbäumchen von *Marc Antonio* oder von *Marco da Ravenna*, nicht so fein in der Zeichnung, aber freier in der Behandlung des Stiches. B. XIV. N. 20. — Copien: *J. B. de Cavaleriis*. — *Mich. Lucchese*, Gegenseite. — *Jac. Binck*. B. VIII p. 265. N. 11. — Mittelmässige Copie, Gegenseite, ohne Schrift. Hoch 10″ 2‴, br. 15″ 3‴. 2. Abdr. Monogr. v. M. Ant. und Raphael Urb. inventor. — Copie angeblich von *Villamena*, Inschrift und Monogramm wie B N. 10 nur RAHA statt RAPHA. H. 10″ 5‴, br. 15″ 7‴. — *P. Lelu sculp*. 1792 radirt. Hoch 10″ 7‴, br. 15″ 9‴. — radirt. Gegenseite, von *Piale* 1793. — *Aurelio Colombo* da Milano mit Monogramm ACF. bei Artaria in Wien. Hoch 10″ 5‴, br. 15″ 10‴. — Nach der Zeichnung in Dresden von *E. Steinla* 1836. quer

fol. — In Helldunkel von *Hugo da Carpi* B. XII p. 35. N. 8. — *Agostino Veneziano.* kl. Blatt. Hoch 3″ 8‴, br. 5″ 7‴. B. XIV N. 19. — Copie in derselben Grösse von *Hier. Hopfer* (In der Mannheimer Sammlung). — *Etienne de Laulne*, hoch 3″ 9‴, br. 5″ 8‴. — Landon N. 415. — Nur die kniende Frau mit dem Kinde, in Stein radirt von *Nic. Strixner.* — Zeichnungen Rafael's zu dieser Composition in den Samml. *König von Sachsen* Verz. N. 259. — *Erzh. Karl* N. 179 und 180. — *Gräfin von Riesch* N 266. — *Lawrence* N. 337. — *E. Wright*, Observ. in Travelling France, Italy etc. London 1730, erwähnt eine Zeichnung des Kindermords im Palast Bonfigliuoli zu Bologna; mit andern Zeichnungen kam sie in die Samml. des *Königs von England*, sie ist in Rothstein gezeichnet, aber kein Original. — Auch Pungileoni p. 218 erwähnt eine beim *Marchese Porcinari in Neapel*, die ich aber nicht gesehen.

9. Christus am Tisch bei Simon dem Pharisäer. Fünf Personen sitzen zu Tische; Magdalena salbt die Füsse Christi und trocknet sie mit ihren Haaren. Links kommt der Küchenmeister mit einem Knaben, der eine Schüssel trägt.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 23. — Copie A, angeblich von *Dom. Zenoni.* — Copie B von I. F. 1530, nach Zani wahrscheinlich *Jeronymus Fagiuoli.* — Cop. C. Gegenseite in der Art des *Corn. Cort.* — Cop. D. Gegenseite, *Gvil. Sylvius Busc coelabat.* — Helldunkel von *Hugo da Carpi*; desgleichen von *Andrea Andreani* 1609. B. XII N. 17. — Desgleichen von *Alessandro Ghandini.* B. XII N. 18. — Landon N. 387. — Die Originalzeichnung soll sich in der Samml. Crozat befunden haben. Verz. N. 544.

10. Das Abendmahl. Christus sitzt in der Mitte, sechs Jünger zu jeder Seite.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV 25. Cop. A *Joh. Bapt. de Cavalleriis*, 2. Abdr. von 1582. — Cop. B von *Nic. Beatrizet.* Gegenseite B. XV p. 248 N. 18. — *Marco da Ravenna* B. XIV N. 26. — Cop. von Anonymen *in bolog.* 1572, 2. Abdr. Donati Rasciotti formis. Hoch 10″ 3‴, br. 15″ 2‴. — *Mario Kartari* 1573. Hoch 3″ 1‴, br. 3″ 9‴. — Holzschnitt, Gegenseite, von demselben, welcher die h. Felicitas copirte. Hoch 14″ 4‴, br. 19″ 10‴. — A Paris *chez P. Drevet*, Gegenseite mit Hinzufügung zweier Gefässe. Mit der Inschrift:

Pars Dei est qui de coelo etc. quer fol. — A Paris *chez J. Nolin* graveur etc. Hintergrund mit einem ausgespannten Tuch und zwei Lampen. Vorn ein Wasserkrug und ein Becher. Hoch 13″, br. 16″ 7‴. — *Mazot exc.* etc. Petrus zur Linken des Heilandes ist ohne Messer. Hoch 10″ 9‴, br. 14″ 9‴. — Raffaello Sanzio d'Urbino dipinse. *Gio. Masselli* inc. 1818. quer fol. Vielleicht nach dem Bild aus Houghton Hall, jetzt in der *Ermitage* zu *S. Petersburg*. Auch in *Perugia in der Akademie* ist ein kleines Bild dieser Composition, in der Art des *Berto di Giovanni* gemalt. — Landon N. 152. — Die Originalzeichnung befindet sich in der Samml. des *Königs von England*. Verz.. N. 290.

11. **Die Kreuzabnahme.** Vier Jünger sind auf zwei Leitern beschäftigt den Körper Christi vom Kreuz herabzulassen. Maria in Ohnmacht gesunken, wird von drei Frauen unterstützt.

Gest. von *Marc Antonio* B. XIV N. 32. — Cop. A mit Unterschrift: Mortuus e cruce detrahitur descendere uiuus etc. 2. Abdr. mit Ant. Sal exc. — Cop. B. Mit nur zwei kleinen Häusern am Berg. — Cop. C. Der rechte Arm Christi ist nur im Umriss, ohne Schatten und zur Erde nur zwei Nägel. 2. Abdr. mit beendigtem Arm, Romae Ant. Lafrery. 3. Abdr. Nic. van Aelst for. 4. Abdr. In Roma presso Matteo de Rossi etc. zuletzt In Roma presso Carlo Losi 1774. — Helldunkel von *Hugo da Carpi*. B. XII p. 43 N. 22. — Zani erwähnt noch zwei Stiche: von *Sebàstiano a Regibus* und von *Stefano Laulne*. — auch gibt er zwei geringe Radirungen in fol. und kl. fol. an. — Landon N. 233. — Nach einer Zeichnung im Cabinet v. Praun gest. von *J. Th. Prestel*. — Eine vom Original etwas abweichende Zeichnung, mit der Feder entworfen und lavirt, soll *Don Ciccis di Lucca in Neapel* besitzen. Hoch 13″ 6‴, br. 10″ 3‴. — Kleine Bilder nach der Composition sah ich mehrere: eins von einem Niederländer des 16. Jahrhunderts befindet sich in der *Gallerie Manfrin zu Venedig*. Ein anderes, dem Andrea da Salerno zugeschriebenes, ist im Museum zu Neapel.

12. **Mater dolorosa.** Maria steht in der Mitte hinter der vor ihr liegenden Leiche Christi und erhebt schmerzlich den Blick gen Himmel. Der rechte Arm hat einen so eng anschliessenden Ermel, dass er öfters für unbekleidet ist angesehen worden, obgleich am Gelenke der Hand ein Rand angegeben ist.

Angeblich gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 34. Der Stich übertrifft, wenn auch nicht an Meisterschaft, doch an Zartheit alles, was wir sonst von Marc Antonio kennen, besonders ist der edle Ausdruck des Kopfs überaus fein gefühlt, daher ich vermuthe, dass er von einem talentvollen Künstler herrührt, von dessen anderweitigen Leistungen uns nichts bekannt ist. — Dieselbe Composition, Maria's rechter Arm mit faltigem Ermel bedeckt, gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 35. — Cop. A. Ohne Täfelchen und ohne die zwei kleinen Figuren des Originals. — Cop. B. Ohne Täfelchen, mit der Inschrift: O vos omnes, qui transitis etc. — Cop. C. von *Hieronymus W. (Wierx)* — Cop. D. gleich B, nur unten ohne Rand. Hoch 10″ 6‴, br. 7″ 6‴. — Cop. E. nach C. Gegenseite. *Hans Liefrinck exc.* Hoch 8″ 2‴, br. 5″ 9‴. — Cop. F. nach Orig. *Lorenzo pennis de paris* F. Marco Ant. di brandi excudebat. Hoch 11″ 9‴ incl. 5‴ Rand, br. 8″ 6‴. Sehr selten (bei Durazzo.) — Cop. G. mit sichtbarem Ohr. Unten steht auf einem Stein: O vos omnes etc. — Cop. H. Gegenseite, ohne Täfelchen. Hoch 11″ 5‴, br. 8″ 2‴. — Cop. I. in der Art des Marco da Ravenna, ohne Täfelchen mit anderer Landschaft, Maria jünger, ohne Ermel; das Ohr des Heilandes ist ganz mit Haaren bedeckt; hinten 10 Soldaten, von denen einer zu Pferd. Hoch 11″ 5‴, br. 8″. — Cop. K. der vorhergehenden ähnlich, die Jungfrau noch jünger. Gegenseite. Hoch 10″ 1‴ br. 7″ 9‴. — Cop. L. wie vorletzte, aber Maria alt. Hoch 11″ 6‴, br. 8″ 2‴. — Cop. M. nach Orig. aber weniger Grund. Hoch 9″ 10‴, br. 7″ (beschnitten). — Landon N. 227. — *Giulio Bonasone.* Christus liegt auf einem Tisch. B. XV. p. 126. N. 60. — Landon N. 388.

13. **Christi Leichnam von den Jüngern und den Frauen beweint.** Die Leiche Christi ruht im Schoos der Maria, welche in Ohnmacht gesunken von zwei Frauen unterstützt wird. Die Füsse des Heilandes liegen auf den Knien der Magdalena, die klagend die Hände ringt. Links hinter den Frauen steht ein Jünger am Felsen und rechts Johannes mit noch zwei andern. Den Calvarienberg mit den drei Kreuzen sieht man in der Ferne.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 37. — Cop. A. Gegenseite. — Cop. B. Desgleichen, mit etwas Gras auf dem Erdreich. — Cop. von *Agostino Veneziano.* B. XIV N. 38. —

Nochmals von Demselben gestochen A. V. 1516. B. XIV N. 39. — Cop. von der Gegenseite. H. 7″ 7‴, br. 6″ 1‴. — Cop. Das Täfelchen unter dem rechten Arm ist weiss. Ohne Nimbus. — Cop. in der Art des *Marco da Ravenna*, mit einem R gezeichnet. Hoch 7″ 10‴, br. 6″. — Cop. Gegenseite von *Gasparo Osello Palavinus.* NN. EXC. (Nic. Nelli exc.) und mit verkehrten Buchstaben G. P. F. gezeichnet. Hoch 8″ 11‴, br. 6″ 11‴. — Cop. Das Täfelchen unter dem linken Arm weiss, mit Nimbus. Hoch 8″, br. 6″ 3‴. — Cop. nur die mittlere Gruppe von einem neuern Stecher. Gegenseite. Im Rande vier Verse: Christe etc. ohne Nimbus. Hoch 8″ 7‴, br. 5″ 11‴. — Helldunkel von *Hugo da Carpi*, auf der Tafel steht VGO. Hoch 7″ 11‴, br. 6″ 3‴.

14. Christus am Grabe beweint. Joseph von Arimathia unterstützt unter den Armen den zur Erde liegenden Körper Christi. Maria in Ohnmacht gesunken, wird von Frauen und Johannes unterstützt. Magdalena bückt sich über die Füsse des Heilandes. Ein thurmähnliches Grab bildet den Hintergrund.

Gest. von *Enea Vico.* 1548. B. XV p. 284. N. 8. — Cop. in der Art des *Giulio Bonasone*, Gegenseite. — Der Originalentwurf Rafael's ist in der Sammlung auf dem *Schloss von Gotha.* Verz. N. 267.

Irrig dem Rafael zugeschriebene Compositionen aus dem neuen Testament.

a) Die Verkündigung. Maria, bei ihrem Bette an einem Betpult kniend, ist durch die Botschaft überrascht, welche der links eine Stiege heraufkommende Engel ihr überbringt. Oben links schwebt Gott Vater, aus dem der heilige Geist ausgeht. Vorn rechts steht ein Garnhaspel. Die Composition scheint dem Giulio Romano anzugehören.

Gest. von *Jac. Caraglio.* B. XV p. 67. N. 2. — Landon N. 417.

b) Die Anbetung der Hirten. Joseph, das Tuch vom Christkind aufhebend, zeigt drei Hirten rechts und einem vorn knienden das schlafende Christkind in der Krippe. Maria kniet anbetend links. Oben schweben zwei Engel. Im Grund eine Hütte mit einem Fenster, durch das man in die Landschaft sieht.

Gest. von einem *Schüler des Marc Antonio.* Gezeichnet R. V. Obgleich sich dieses Zeichen auf Rafael beziehen soll,

so zeigt doch die Composition, besonders das Ungraziöse in der Lage des Christkindes, dass sie nur von einem Schüler Rafael's sein kann. B. XV p. 14 N. 2. — Cop. radirt von einem Anonymen, geringes Blatt. — Cop. radirt Gegenseite. — Landon N. 293.

c) The Birth of our Savior.

R. pinx. In geschabter Manier von *B. Lens.* sold by John Bowles. Diese Composition hat nicht das Geringste von Rafael's Art oder der seiner Schule.

d) Die Anbetung der Hirten, mit einer Glorie von mehreren Engelknaben.

Gest. von *F. Poilly* chez H. Bonnart. Gross quer fol. Es ist augenfällig, dass diese Composition nicht von Rafael ist.

e) Die Flucht nach Egypten. Joseph, von der Rechten zur Linken gehend, führt den Esel über eine Brücke. Die darauf sitzende Maria hält das Christkind, welches nach den Datteln reicht, die zwei Engel ihm darbieten, indem sie eine Palme herabbiegen. Diese Composition, obgleich mit R V bezeichnet, ist nur eine ungeschickte Benutzung eines Blattes von *Martin Schöngauer.* B. VI p. 123. N. 7.

Gest. in der Art des *Giulio Bonasone.* B. XV p. 16. N. 4. — Helldunkel von einem Anonymen, der, nach Zani, *Nic. Boldrini* sein dürfte. B. XII p. 35. N. 9. — Landon N. 231.

Eine andere dem Rafael zugeschriebene Flucht nach Egypten, wo vorn drei Kinder liegen, gestochen von *Fr. Leondini da S. Geminiano,* ist eben so wenig von diesem Meister.

f) Die Samariterin am Brunnen.

Gest. von *v. Hoy.* kl. fol. — Landon N. 236. — Das Bildchen, wonach dieser Stich gemacht, befindet sich im Belvedere zu Wien und ist von *Benv. Garofalo.*

g) Die wundervolle Speisung. Grosse Composition mit vielen Figuren, die aber nicht von Rafael, sondern höchstens von einem seiner geringern Schüler herrührt.

Gest. von *Joh. Bapt. de Cavaleriis* Logherinus inc. 2 Blätter von grossem Format. Frühere Adresse: Ant. Lafreri. Spätere: J. Ant. de Paulis. — *Nolin à Paris.* gr. quer fol. — Landon N. 300.

h) Christus predigt in dem Schiff, Composition von 51 Figuren, die von einem Schüler Rafael's herrühren dürfte.

Gest. von einem Anonymen, Jean Audran exc. grosses quer Blatt. — Desgleichen, à Paris *chez Herissaut* etc. Raph. pinx. Hoch 21″, br. 27″. — Landon N. 303.

i) Kreuzabnahme. Reiche Composition in einem Oval, die aber nicht das Geringste von Rafael's Art zeigt.

Radirtes Blatt. R. Vrbyn in. *J. Nic. Visscher exc.* Monogramm bei Brulliot I N. 1344. — Auch *Ant. Fantuzzi* 1543 hat eine Kreuzabnahme mit 18 Fig. als Rafael gestochen. Der gute Schächer wird zu Grabe gebracht, der schlechte hängt noch am Kreuz. Wie es scheint, ist die Composition von einem Schüler Rafael's.

k) Christus auf dem Grabe sitzend von zwei Engeln unterstützt. Zu den Seiten Maria und Johannes. Die unbedeutende Composition scheint von einem Schüler Rafael's zu sein.

Gest. vom *Meister mit dem Würfel* 1532. B. XV p. 187. N. 5. — Landon N. 340.

l) Der todte Christus, in einem Sarkophag stehend, wird von der h. Jungfrau und Johannes unterstützt. Dabei Nicodemus und Joseph von Arimathia, Hammer und Zange haltend. Halbe Figuren. Unbedeutende Composition aus der Schule Rafael's.

Gest. von *Agostino Veneziano* B. XIV. N. 36.

m) Die Grablegung. Joseph von Arimathia rechts unterstützt den an der Gruft sitzenden Leichnam Christi. Gegenüber links klagen vier Frauen, zwei knien, zwei andere stehen nebeneinander. Der Charakter der Zeichnung, die Haare, die Gewänder, alles bezeichnet diese Composition als ein Werk des Parmegianino.

Gest. von *Enea Vico* 1543. B. XV p. 284. N. 7. — Die Originalzeichnung befand sich in der Samml. Arundel. Gest. von *H. van der Borcht jun.* 1645. ex Coll. Arundelliana. Raph. Urb. inv. Franc. Parmi. delin. Mit einer Dedication an den Baron Abraham de Neufville. Gegenseite. Hoch 10″ 8‴, br. 7″ 6‴. — *J. Record.*, from a Drawing by Parmegianino after Raphael in the Arundel Collection. Gegenseite. kl. fol. — *N. de Larmessin.* Gegenseite 8.

n) Darstellungen aus der Apostelgeschichte, 20 Blätter, welche mit der Himmelfahrt Christi anfangen und mit dem Tod der Maria endigen.

Das erste Blatt ist GDW gezeichnet, Heinecke II p. 343 glaubt, dieser Kupferstecher sei ein *Schüler des Lambert Suavius.* S. Brulliot II N. 981. Die schönen Compositionen sind nicht von Rafael, aber von einem seiner bessern Schüler. quer 8.

o) Petrus und Johannes heilen einen Lahmen.

Gest. von demselben GDW und, wie es scheint, nach demselben Meister. quer fol.

Heilige Familien und Madonnen.

15. H. **Familie mit der Badewanne.** Maria, in der Mitte eines Zimmers sitzend, hält das Christkind mit beiden Händen auf ihrem Schoos; links bückt sich eine Alte über eine Wiege und reckt den Arm nach dem Kinde. Hinter Maria steht die h. Anna mit ausgebreiteten Armen. Rechts steht ein Engelknabe bei einem runden Badebecken.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 63. — Cop. A, wahrscheinlich von *Marco da Ravenna*, das Badebecken hat am Rand einige Schattenstriche. — Cop. B, ein kalter Stich. — Cop. C, ohne Täfelchen noch Zeichen. — Cop. Gegenseite mit vier lateinischen Versen, welche anfangen: Anna parens magnae etc. A. statt Romae 1567. — Radirt Gegenseite. kl. fol. mit dem Monogramm DIC. Brulliot I. N. 1182. Heinecke b. N. 14. — In geschabter Manier. kl. fol. — Nur die Maria mit dem Kinde, lith. mit Tonplatte von *N. Strixner* 8. — Landon N. 442. — Niederländer haben diese Composition öfters zu Bildern benutzt, z. B. in dem Exemplar mit Abweichungen in *Wiltonhouse*, dem Landsitz des Grafen von Pembroke. Siehe meine Kunstreise durch England etc. S. 143.

16. **Madonna mit dem langen Schenkel.** Die h. Jungfrau sitzt rechts neben der Wiege und hat das Christkind auf dem Schoose; gegenüber kniet der kleine Johannes, einen Pergamentstreifen haltend, und hinter ihm Joseph, mit gekreuzten Armen einen Stab haltend. Aus den Gebäulichkeiten des Hintergrundes rechts sieht ein junger Mann hervor.

Gest. von *Marc Antonio* und *Marco da Ravenna.* B. XIV. N. 57 und 58. — Zani VI II p. 36 gibt eine Copie nach M. da Ravenna an. — Landon N. 420.

17. **Maria dem Kind die Brust gebend.** Kniestück. Die h. Jungfrau drückt mit der Rechten ihren Busen, auf den das Christkindchen das Händchen legt und den Beschauer ansieht. Rechts steht Joseph. Alle Figuren haben Heiligenscheine.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 60. — *Marco da Ravenna* ohne Joseph und Heiligenscheine. B. N. 61. — Copie nach M. da Ravenna von *Hier. Hopfer.* B. VIII p. 507. N. 7. Cop. nach M. A. Gegenseite mit der Unterschrift: Incipe parve puer risu etc. — Cop. von *Claudine Bouzonnet Stella.* Hoch 2″ 8‴, br. 2″.

18. Madonna auf dem Sessel mit Löwentatzen. Maria mit dem Christkind sitzt auf einem Sessel, dessen Füsse in Löwentatzen endigen. Wahrscheinlich ein Entwurf eines Schülers von Rafael.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 46. — Cop. radirt von DC. Hoch 6″ 7‴, br. 4″ 6‴. Monogramm Brulliot I. N. 1182.

19. Maria auf Wolken sitzend. Sie hält zu ihrer Linken das stehende Christkind an sich. In den Wolken sieht man vier Engelknaben. Vielleicht ein erster Entwurf zur Madonna di Fuligno.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 47. — Cop. A. Gegenseite. gez. RAPH. VRBI. — Cop. B. Gegenseite, in der Landschaft eine Burg auf dem Berg. — Cop. C. Gegenseite, in einem Oval. — Cop. D. Gegenseite mit R gezeichnet. — Cop. E. von *Enea Vico* 1542. B. XV p. 284. N. 6. — Landon N. 230.

20. Maria von einem Engel gekrönt. Maria bis zu den Knien gesehen, hält mit beiden Händen das Christkind auf ihrem Schoos. Der kleine Johannes im Profil gesehen, rechts, reicht dem Kinde Trauben. Oben links schwebt ein Engel, der einen Lorbeerkranz über das Haupt der Jungfrau hält.

Gest. von *Agostino Veneziano.* B. XIV N. 49.

21. Maria von zwei Engeln gekrönt. Maria auf Wolken sitzend und von mehreren Engelchen getragen, unterstützt mit der Rechten das sie umarmende Christkind. Zwei schwebende Engel, oben zu den Seiten, halten eine königliche Krone über das Haupt der h. Jungfrau.

Gest. vom *Meister des Würfels.* B. XV p. 188. N. 8.

22. Maria mit dem segnenden Christkind. Sie

sitzt auf einer Bank, von vorn bis an die Knie gesehen; ihr Haupt neigt sie etwas rechts, ihre Augen schlägt sie nieder; mit beiden Händen fasst sie das auf ihrem Schoos sitzende Christkind, welches die Rechte wie zum Segen erhebt. Die linke Hand liegt auf seinem rechten Knie. Der Grund ist weiss gelassen. Der Charakter der Köpfe erinnert an die Manier des Francesco Francia, welche vielleicht hier der Stecher ins Rafaelische übertragen hat.

Gest. von einem Schüler des *Marc Antonio*. B. XV p. 19. N. 10.

23. Madonna mit dem Vogel. Kniestück. Maria unterstützt mit ihrem rechten Arm das Christkind, welches durch einen Vogel scheint erschreckt zu sein, der sich auf ihre Achsel gesetzt hat. Wahrscheinlich von Giulio Romano.

Gest. von *Giulio Bonasone*. B. XV p. 125. N. 56.

24. Heilige Familie. Maria hält das links auf einem Tisch sitzende Christkind, welches ein offenes Buch hält. S. Joseph links. Wahrscheinlich eine Composition von Giulio Romano.

Gest. von *Cherubin Alberti*. B. XVII p. 61. N. 33.

25. Maria das Kind küssend. Sie sitzt auf einem Stuhl, ist im Profil gesehen und neigt sich rechts nach dem vor ihr stehenden Jesuskinde, um es zu küssen. Dieses legt seine Linke auf den Kopf. Es ist ein Studium nach dem Leben.

Gest. in der Manier des *Caraglio*. B. XV p. 20. N. 11. — Radirt von *P. A. Robert* 1729 nach einer Zeichnung angeblich von Giulio Bonasone. kl. 4. — Radirt Gegenseite von *V. Denon*. kl. 4. — Die Originalzeichnung ist im Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 361.

26. Maria in einem Buche lesend. Sie sitzt auf einem Stuhl, ist im Profil gesehen, rechts gewendet und hält in der Linken ein Buch, in dem sie liest; mit dem rechten Arm umfasst sie das bei ihr stehende Christ-

kind, welches den Beschauer ansieht. Von Rafael nach dem Leben gezeichnet.

Gest. von *Marco da Ravenna* oder sonst einem Schüler Marc Anton's. B. XIV. 48. — Cop. A. Gegenseite. — Cop. B. radirt, Gegenseite, mit einem R bezeichnet. — Radirt von *V. Denon.* kl. 4. — Tauriscus p. 179 erwähnt noch 5 andere Copien von derselben Seite wie das Original, als: Raph. Urba. inven. F. Bourlier exc. Hoch 8″ 3‴, br. 5″ 6‴. — Oben mit R bezeichnet. Hoch 7″ 7‴, br. 3″ 5‴. — Über dem Kopf der Maria gezeichnet R. V. — gest. von *Mandolt.* — Gegenseite gest. von *Bergeret.* — Landon N. 329. — Die Originalzeichnung ist in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu *Chatsworth.* Verz. N. 451.

Dem Rafael irrig zugeschriebene Madonnenbilder.

a) Heilige Familie mit zwei Engeln. Breites Blatt. Maria hält das Christkind auf dem Schoos, dem sowohl der kleine Johannes, von Elisabeth auf der Wiege gehalten, als auch zwei Engel Früchte reichen. Oben steht der Name *Giov. Bapt. del Moro.* Heinecke p. 415. N. 2. quer fol. Die Composition scheint dem *Parmegianino* anzugehören.

b) Maria unter einem Baume sitzend. Sie hält das Christkind auf den Knien, welches der kleine Johannes umarmen will. Zur Seite links Elisabeth, bei der Wiege stehend. In der Manier des *Paolo Farinati* gestochen. Hoch 7″ 9‴, br. 10″ 3‴. Siehe Heinecke p. 425. 22 a. — Copie von *M. Corneille.* — Die Composition scheint von einem Schüler Rafael's.

c) Maria niedergekauert umfasst das rechts stehende Christkind, welches die Linke nach einer Traube ausstreckt, die ihm der links stehende kleine Johannes reicht. Die wenig graziöse Composition dürfte von einem Schüler Rafael's herrühren. Gest. von einem *altitalienischen Stecher,* geringes Blatt. Hoch 6″ 2‴ br. 5″.

d) H. Familie, Kniestück. Maria hält das auf einem Kissen sitzende Christkind vor sich, welches in einem Buch blättert. Hinten links steht Joseph. Gest. von *Sebastiano a Regibus,* sehr hart. kl. fol. — *Cos. Mogalli.* fol. — Siehe Heinecke p. 434. N. 44.

e) Madonna links gewendet hält das Christkind auf dem Schoos; dieses reckt seine beiden Ärmchen aus und sieht den Beschauer an. In Schwarzkunst von *R. Honston.* fol.

f) Die sitzende Maria hält das Christkind, hinter ihm kniet der kleine, anbetende Johannes, dabei Joseph. Nach Tauriscus p. 165 N. 29 soll das Bild sich in Spanien befinden. In Schwarzkunst von *Sommer.* Raphael pinx. in 4. 8″ 11‴.

g) Das schlafende Christkind, hinter ihm drei Knabenköpfe. Gez. von Desnoyers, gest. in Punctirmanier von *Castel* 1808. 4.

h) Desgleichen. Oben links erscheint ihm ein Kreuz. Benutzung aus der Madonna mit dem Diadem, Gegenseite. Gest. von *Gius. Dala.* Venezia 1834. kl. Blatt.

Darstellungen aus der Geschichte der Maria und Mutter Gottes mit Heiligen.

27. Die Marien auf der Stiege. So wird ein Blatt genannt, dessen eigentliche Bedeutung bis jetzt noch nicht genügend erklärt ist. Am wahrscheinlichsten ist die Angabe des Rossi, dass es Maria vorstelle, welche Maria Magdalena zu Christus führt; dieser sitzt rechts von vier Jüngern umgeben zwischen zwei Säulen des Tempels, zu dem eine grosse Stiege führt. Das zuhörende Volk steht rings umher.

Gest. von *Marc Antonio*, B. XIV N. 45. — Cop. A dem Original sehr ähnlich. — Cop. B gering, aber übereinstimmend mit dem Original. — Helldunkel, M gezeichnet, wahrscheinlich von *Georg Matheis*, Formschneider in Augsburg. B. XII p. 37. N. 12. — Landon N. 153. Die Originalzeichnung ist in der *Pariser Sammlung.* Verz. N. 478. Eine Copie von der Gegenseite bewahrt die Samml. des *Erzh. Karl* in Wien.

28. Die Himmelfahrt Mariä. Elf Apostel umgeben das leere Grab der h. Jungfrau, zum Theil in dasselbe, zum Theil nach oben blickend. Hier sitzt die unbefleckte, heilige Jungfrau auf einem halben Mond in Wolken, umgeben von mehreren Engelknaben, von denen zwei zu ihrer Seite Fackeln halten. Diese Composition ist wohl eine erste Skizze zu dem Altarblatt für Monte Luce, welche Rafael entworfen, als er im Jahr 1516 einen neuen Contract mit den Klosterfrauen abschloss.

Gest. vom *Meister des Würfels.* B. XV p. 188. N. 7. —

Cop. A von der Gegenseite: Johannes steht links. — Tauriscus p. 192 N. 6 gibt noch eine zweite Copie von P. A. Pazzi an. — Landon N. 437.

29. Die Krönung Mariä. Maria auf Wolken sitzend wird von dem zu ihrer Rechten sitzenden Christus gekrönt. Über ihnen schwebt der segnende Gott Vater, von vier Engeln umgeben; unter diesen der heilige Geist. Vier Engel, immer zu zwei, stehen bewundernd zu den Seiten des Heilandes und der Maria. Diese Composition scheint eine erste Skizze zum obern Theil des Altarblattes für Monte Luce zu sein.

Gest. vom *Meister des Würfels* 1532. B. XV p. 190. N. 10. — Cop. A. Gegenseite, in der Art des Ant. Wierx. — Cop. B. Radirt SR verschlungen gezeichnet und links: Rafael Urbanus In. rechts: F. Bourlier exc. cum pri. Regis C. à Paris.

30. Maria mit drei Heiligen. Über der h. Jungfrau von Strahlen umgeben schwebt der heilige Geist, und oben auf jeder Seite sieht man einen anbetenden Engel. Magdalena küsst ihr die Füsse. Links die h. Catharina, rechts der kniende h. Franciscus.

Gest. von einem *Schüler Marc Anton's.* B. XV p. 22. N. 13.

31. Die mystische Vermählung der h. Catharina. Maria auf einem erhöhten Sitze hält links gewendet das Christkind auf ihrem rechten Knie. Catharina, im Profil gesehen, kniet links und reicht ihre Rechte dar, an deren Zeigefinger Jesus einen Ring steckt. Die h. Barbara steht rechts mit turbanähnlicher Kopfbedeckung. Den Hintergrund bildet eine Architektur von zwei Bögen, durch welche man eine hügelige Landschaft sieht.

Diese schöne Composition ist uns erhalten durch einen alten Holzschnitt von unbekanntem Meister. Hoch 9″ 9‴, br. 7″. Heinecke p. 459. N. 32. — Nachstich von *Abr. Bloteling.* kl. Blatt. — Es soll davon auch ein kleines Blatt, Gegenseite, von einem *Schüler des Marc Antonio* geben, welches mir aber nie zu Gesicht gekommen ist. — Ein Bildchen in der Grösse des Holzschnitts, angeblich von Benv. Garofalo gemalt, befindet sich in der Sammlung des Russischen Gesandten in Wien, Graf Bailli von Tatitscheff.

Noch werden dem Rafael folgende Compositionen zugeschrieben:

a) Mariä Darstellung im Tempel. Maria als kleines Mädchen steigt die Stufen des Tempels hinauf, auf deren Höhe sie der Oberpriester erwartet. Vorn rechts an der Stiege sitzt ein verkrüppelter Greis.

Gest. von *Gio. Ant. da Brescia*, R. VR gezeichnet, obgleich nichts berechtigt diese Composition dem Rafael von Urbino zuzuschreiben. B. XIII p. 319 N. 4.

b) Die Vermählung der h. Jungfrau. Unter der Halle des Tempels von Jerusalem steht der Priester und legt die Hände der Getrauten in einander. Männer und Frauen umgeben sie, oben schwebt der heilige Geist, hinten sieht man den siebenarmigen Leuchter. Vorn rechts auf den Stufen des Tempels liegt ein halb entblösster Mann, von einem heraufsteigenden Paare ein Almosen verlangend.

Gest. von *Giulio Sannuti*. B. XV p. 499 N. 1. Obgleich dieses Blatt mit einem R bezeichnet ist, so zeugen doch Darstellungsweise und Zeichnung unverkennbar, dass die Erfindung dem *Giulio Romano* angehört. Landon N. 402.

c) Maria mit den drei Erzengeln. Maria mit dem Christkind sitzt erhöht auf Wolken. Unten sind die drei Erzengel, in der Mitte S. Michael, den überwundenen Satan zu den Füssen. Links der verkündende Engel Gabriel, rechts der Schutzengel Raphael.

Gest. von *Diana Ghisi*. B. XV p. 446. N. 31. Dieses Blatt ist rechts R. V. I. gezeichnet und wird selbst im Werk von Quatremère de Quincy dem Rafael zugeschrieben, obgleich das Manierirte, Charakterlose in den Gestalten hinlänglich beweist, dass diese Composition nur von einem Schüler des Meisters sein könne, wahrscheinlich von Perino del Vaga. — Landon N. 431.

Heiligenbilder.

32. **Der Erzengel Michael.** Dem Satan setzt er den rechten Fuss auf die Kehle, ist im Begriff mit dem Speer nach ihm zu stechen und legt die Linke an sein Schwert. Den Grund bilden öde Felsen.

Gest. von *Agostino Veneziano* und *Marco da Ravenna*. B. XIV N. 105 und 106. — Cop. Gering von einem Anonymen. — Landon N. 392. — Benutzung dieser Composition; der Engel

hat einen Lorbeerkranz auf; gestochen in der Manier des *Jean Duvet*. B. XIV N. 107.

33. **Der h. Hieronymus.** Er kniet links gewendet, den Kopf auf die Rechte stützend und mit der Linken einen Schädel fassend; dieser liegt bei einem Crucifix, das an einem Baume aufgepflanzt ist. Links sieht man den Vordertheil eines Löwen. In der öden Landschaft sieht man eine zu Ruinen verfallene Stadt.

Gest. von *Marc Antonio*. B. XIV. N. 101. — Copie in Aquatinta von *Strutt*. — Vielleicht ist diese Composition dieselbe, von welcher der Anonyme des Morelli p. 24 im Jahr 1537 ein in Öl gemaltes Bild beim Dr. Marco Benavides da Mantova in Pavia gesehen.

Noch gibt es zwei andere Blätter mit dem h. Hieronymus, welche dem Rafael zugeschrieben werden. Das eine von *Marc Antonio* und *Agostino Veneziano* gestochen, B. N. 102 und 103, habe ich schon als eine Composition von einem venetianischen Meister bezeichnet. Das andere Blatt mit dem todt vor seiner Höhle liegenden Heiligen, dessen Seele Engelchen zum Himmel tragen, gestochen von *Lucas Ciamberlanus*, gezeichnet LC. 1604 in fol. hat nichts, was berechtigt die Erfindung dem Rafael zuzuschreiben; ich mache hier nur auf den Charakter der kleinen Engel aufmerksam. Wahrscheinlich gehört die Composition dem Girolamo Mutiano an. Landon N. 391. Hier ist auch noch ein Helldunkel von YHS zu erwähnen, in welchem die Figur des Diogenes in der Schule von Athen zu einem h. Hieronymus benutzt ist. B. XII p. 82 N. 32.

34. **Sanct Georg.** In Galopp einhersprengend, erhebt er die Lanze, um den zu den Vorderfüssen des Pferdes liegenden Drachen zu erlegen. Links die davoneilende Königstochter. Im Hintergrund liegt eine Stadt mit einer Burg. Es scheint diese Composition eine erste Skizze zu dem Bilde, welches Rafael für den König von England gemalt.

Gest. in der frühern Manier des *Marc Antonio*, aber nicht von ihm selbst. B. XV p. 24 N. 3.

Noch gibt es ein Facsimile, gest. von *Ruchmann*, nach einer, dem Rafael irriger Weise zugeschriebenen Zeichnung desselben Gegenstandes. S. Georg zu Pferd galoppirt hier nach

der rechten Seite und ersticht den Drachen mit der Lanze. Rechts im Grunde sitzt betend die Königstochter.

35. **Die vier Heiligen.** So nennt Bartsch ein Blatt, wo eine heilige Frau mit zwei Aposteln und einem jungen Manne im Gespräch steht.

Nach einer Zeichnung Rafael's von *Rafael Sciaminossi* radirt. Gezeichnet R. V. I. — R. S. B. INCID. B. XVII p. 233. N. 94.

Von den vielen Heiligenbildern, welche dem Rafael öfters irrig zugeschrieben werden, beschränke ich mich hier noch folgende zu erwähnen:

a) Johannes in der Wüste. Er sitzt auf einem Felsstück, aus dem links Quellwasser aus einer Röhre fliesst. Mit der Rechten hält er eine Schale, mit der Linken einen Stab mit einem Kreuz und einem Pergamentstreifen, auf welchem die Inschrift: Parate viam Domini. Diese Composition ist eine Benutzung des Johannes in der Tribune zu Florenz. Gest. in der Manier des *Giulio Bonasone.* B. XV p. 27. N. 5.

b) Die Apostel Petrus und Paulus. Zwei Blätter mit einzelnen Figuren von Michelangesker Haltung. Irrig dem Rafael zugeschrieben. *J. B. de Cavalleriis* incid. 1571. gr. fol.

Die zwei einzelnen Apostel, nach einer Zeichnung vom Grafen *von Caylus* gestochen, scheinen von der Erfindung eines Schülers von Rafael. Landon N. 290.

c) Der h. Ludwig in Rüstung. Er steht links gewendet und hält in der Rechten eine Lanze; neben ihm liegt ein ovales Schild mit einem Kreuz und vier Lilien verziert. Gest. von *Michel Lasne*, gezeichnet: R. Vrb. pinx. M L'asne fe. cum priv. R. C. — Malbouré ex. in aula Albretiaca pr. S. Hilarium. fol. — Derselbe *Lasne* hat dieses Blatt nochmals gestochen, aber von der Gegenseite und mit der Abänderung, dass der Heilige sich mit der Rechten auf das ovale Schild stützt. kl. fol. — In der *Sammlung Neeld* in London sah ich ein kleines Bild eines S. Georg von ganz ähnlicher Composition und, wie es scheint, von Giorgione gemalt. Der Heilige hat hier eine Fahne in der Hand und den Lindwurm zu den Füssen. Der Kopf ist nur flüchtig angegeben, die Rüstung dagegen mit viel Studium nach dem Wirklichen gemalt.

d) Die h. Barbara. Halbe Figur, im Profil gesehen, rechts gewendet. Sie hält einen Thurm vor sich. Wahrschein-

lich nach einem Venetianischen Bilde gestochen von *J. du Bois* kl. fol. — *W. Vaillant* in Schwarzkunst. 8. — *G. Valk* exc. Gegenseite gr. 4. — Landon N. 396.

e) Die mystische Vermählung der h. Catharina. Halbe Figuren mit Johannes dem Täufer hinter Catharina und Joseph gegenüber rechts. Gest. von *Cornelius Bloemert.* Diese Composition hat nicht das Geringste von Rafael's Art und Weise.

f) Ein Engelknabe, das Kreuz haltend, steht auf Wolken und hat die Unterschrift: Factus est pro nobis obeit[s] usq ad morte ante Crucis. Phil. 2. — Raphael Sanctius pinxit. N. 1. Gest. von *Luca Ciamberlano.* B. XX p. 33. N. 20. Das Blättchen gehört zu einer Folge von 5 kleinen Engeln, welche die Leidensinstrumente halten. Das Blatt N. V ist, wie ich schon angegeben, dem knienden kleinen Genius aus den Sibyllen in S. Maria della Pace entnommen Wo aber Rafael den Engel auf unserm Blättchen gemalt, habe ich nicht finden können; auch zweifele ich, dass er diesem Meister angehört.

Einen dem Rafael zugeschriebenen fliegenden Engel hat Capitain *William Ballie* gestochen und ist roth gedruckt worden. Tauriscus p. 144 N. 37.

Sibyllen.

36. **Die zwei Sibyllen mit dem Zodiacus. Beide stehen, die rechts hält ein Buch und sieht nach dem Himmel, während die andere in das auf ihr Knie aufgeschlagene Buch schreibt.**

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 397. — Cop. A Gegenseite, geringer Stich. — Cop. B. Gegenseite HAT Monogramm Brulliot N. 487, noch geringer. — Cop. MA Monogramm Brulliot N. 594 gezeichnet. — Bei den Emblemen des Bocchius, gest. von *Giulio Bonasone.* Gegenseite mit einem alten Mann und der Inschrift: Virtuti merito sedes quadrata dicatur. B. XV p. 166 N. 304. — Landon N. 160.

37. **Die Sibylle von Cuma. Es wird ihr verliehen, dass der Sand, den sie trägt, durch die Sonne in Goldkörner verwandelt wird. Sie ist im Profil gesehen und geht nach der Seite rechts. Ein Hund folgt ihr. Diese Figur wird auch als eine Allegorie auf die Vergänglichkeit betrachtet.**

Gest. von *Agostino Veneziano* 1516. B. XIV N. 123. — Cop. von der Gegenseite D. S. gezeichnet. — Landon N. 394.

38. **Die Sibylle mit der Fackel.** Eine junge Frau sitzt in einem Zimmer und liest in einem Buch, welches sie mit der Rechten hält. Vor ihr steht ein Kind, welches ihr mit einer Fackel leuchtet. Schönes Studium Rafael's nach dem Leben.

Gest. von einem Schüler *Marc Anton's.* B. XV p. 27 N. 6. (Dieses Blatt ist oben rechts BB gezeichnet, wird aber irrig von Hübner und Rost Handb. I p. 165 dem Barth. Behaim zugeschrieben. Bartsch XV p. 548 führt ein anderes Blatt von obigem Meister an. Ein drittes Brulliot II N. 221.) — Von der Gegenseite, geringer Stich. B. XV p. 28 N. 7. — Helldunkel von *Hugo da Carpi* B. XII p. 89. N. 6. — Copie mit drei Linien um die Fackel. — Cop. von der Gegenseite mit dem R rechts. — Cop. von der Gegenseite mit dem R links; es gibt auch Abdrücke ohne diesen Buchstaben. Hoch 9″ 6‴, br. 7″ 3‴. — Landon N. 455.

Mythologische Darstellungen.

39. **Neptun den Sturm beschwichtigend**, welchen Äolus gegen die Flotte des Äneas erhoben. Auch das „Quos ego" genannt. Neun Felder mit Darstellungen aus der Äneide Virgil's umgeben das Hauptfeld. Dieses prachtvolle Blatt ist zu bekannt, als dass es nöthig wäre hier eine ausführliche Beschreibung desselben zu geben.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 352. — Landon N. 237. — H. Reveley, Notices illustratives etc., in dem Jahr 1787 verfasst, sagt, dass die Originalzeichnung sich in *Lord Hampden's* Sammlung befände. Dieser Kunstliebhaber besass zu wenig Kunstkenntniss, als dass man sich auf seine Angaben verlassen dürfte. In England habe ich nichts von jener Zeichnung erfahren. — Folgende Theile wurden einzeln gestochen: — Neptun den Sturm beschwichtigend, Gegenseite, Neptun links gewendet, gest. von *Gio. Ant. da Brescia.* IC. AN. B. gezeichnet. Hoch 8″ 7‴, br. 5″ 8‴. — Von demselben: Jupiter im Zodiacus sitzend, sendet auf Bitten der Venus dem Mercur mit dem Befehl an Dido, die Trojaner nicht von der Küste Africas zu entfernen. Gez. IO. AN. BX. Hoch

3″ 9‴, br. 12″ 8‴. — Aeneas zeigt dem Achates die Gemälde am Tempel der Juno. Gest. von *Giulio Bonasone* für die Emblemata des Bocchius. B. XV p. 164 N. 273.

40. Amor und Venus auf dem Meer. Amor, in seinem Köcher sitzend, rudert mit seinem Bogen, ihm folgt Venus, in einer Muschel stehend und ein Segel in der Linken haltend. Links sitzt ein trauernder junger Mann an einem Felsen; drei Amorine schweben in den Lüften.

Gest. von *Agostino Veneziano.* B. XIV N. 234. Unten stehen acht Verse, welche anfangen: Con tal destrezza Amor trappassa et arte . . . und endigen: Tiphi et Jason senza maestro Amore. — Copie von der Gegenseite mit denselben Versen. Siehe Catalog der Samml. des Grafen von Sternberg von Frenzel. N. 2866.

41. Der auf dem Meer entfliehende Amor. Es ist eine Wiederholung mit kleinen Abänderungen des Amor auf vorhergehendem Blatt.

Gest. von *Marco da Ravenna.* B. XIV N. 219; es hat die Unterschrift: Sic fuga violenta monet. — Copie, die sehr trügerisch ist und nur in der Disposition der Schrift abweicht. Siehe Bartsch p. 180.

42. Venus auf einem Delphin sitzend durchstreicht in Begleitung des Amor das Meer. Dieser hält mit beiden Händen eine Fackel. Oben schwebt ein Schmetterling.

Gest. von *Agostino Veneziano.* B. XIV N. 239. — Landon N. 380.

43. Venus aus dem Bade gestiegen, trocknet sich den linken Fuss. Bei ihr steht Amor, welcher in der Linken seinen Bogen und die Rechte auf den Kopf hält.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 297. — Copie A. Sie scheint von Marc Antonio selbst zu sein. — Cop. B. Gegenseite, vorzüglich schön. — Cop. C von einem der *Wierx* 1563 AE. 14. — Cop. D. Gegenseite mit landschaftlichem Hintergrund und dem Zeichen von Albrecht Dürer. — Cop. E. Kleines geringes Blatt, ohne Zeichen. — Cop. von *Albrecht Altdorfer*, Gegenseite, kleines Blatt. B. VIII p. 53. N. 34. — Radirt, schönes Blatt gez. f. C. J. in 4. — Landon N. 214. —

Die Platte von Marc Antonio befindet sich in der Samml. des *Marchese Malaspina zu Pavia.* Siehe dessen Catalog IV 339.

44. **Venus trocknet sich die Füsse.** Sie hat sich auf ein grosses Tuch niedergelassen; Amor steht rechts bei ihr und hält einen Pack Leinzeug auf seiner Schulter. Den Grund bildet ein Zimmer.

Gest. von *Enea Vico* 1546. B. XV p. 291. N. 19. — Cop. von der Gegenseite, gering ohne Zeichen. — Cop. von *Albrecht Altdorfer*, kleines Blatt. B. VIII p. 53. N. 33. — Mit einigen Veränderungen zu einer Dido benutzt von *Hans Sebald Beham* 1520. B. VIII p. 148. N. 80.

45. **Venus in einer Nische stehend.** Sie bückt sich nach dem links auf dem Sockel stehenden Amor.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 311. — Cop. A von der Gegenseite. — Cop. B von *Hier. Hopfer.* B. VIII p. 512. N. 24. — Cop. C *J. Episcopus fec.* 8. — Cop. D *Gottfried Müller exc.* — Landon N. 183.

46. **Venus und Vulcan.** Sie sitzt links bei dem sie umfassenden Vulcan und steckt einen Pfeil in den Köcher eines Amor, welcher vor ihr steht und seines Bogens Spannkraft prüft. Links halten zwei Amorine eine Schüssel mit Früchten; rechts trägt einer ein Weingefäss, ein sitzender versucht seinen Bogen. Im Grund sieht man drei Amorine an der Esse beschäftigt. Diese schöne Composition zeichnete Rafael für seinen Landsmann Gio. Battiferri, auf dass Vincenzo da San Gemimiano die Façade von dessen Haus in Borgo damit schmücke.

Gest. von *Agostino Veneziano* 1530. B. XIV N. 349. — Eine schöne Zeichnung, allein Copie, befindet sich in der Samml. des *Königs von England.* — Ein kleines Gemälde, Gegenseite, dem *Giulio Romano* zugeschrieben, besass Hr. von Jabach aus Köln (Siehe Cabinet de singularités etc. par Florent Le Compte II p. 55). Mit andern Gemälden überliess er es dem König von Frankreich Ludwig XIV. Im Catalog des *Pariser Museums* 1820 ist es mit N. 974 bezeichnet. Gest. von *E. Morace* fürs Musée Napoléon.

47. **Venus steht auf Wolken** bei Amor, welcher sie bei dem linken Arm fasst.

Gest. von *Giulio Bonasone* nach einer Zeichnung, die wahrscheinlich von Rafael ist. B. XV p. 149. N. 145.

48. Venus nähert sich den Amorinen. Sie kommt von der linken Seite, die Amorine spielen zum Theil mit einem Kaninchen, oder lesen Früchte auf, oder versuchen sich in ihren Waffen. Bei dieser schönen Composition befolgte Rafael die Beschreibung eines Gemäldes, welches bei Philostrat, das sechste an der Zahl, die Amorinen betitelt ist. In der Halle der Villa Madama ist sie, wahrscheinlich von *Giovanni da Udine*, in Fresco ausgeführt.

Helldunkel von vier Platten in einem Oval von *Hugo da Carpi.* B. XII p. 107. N. 3.

49. Bacchus bei der Weinlese. Er sitzt auf einer Tonne und hält in der Linken eine Schale. Vor ihm ein nackter Mann, welcher einen Korb voll Trauben in eine Butte stürzt. Links eine junge Frau, die hinter zwei Kindern geht und einen Korb voll Trauben trägt.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 306. — Copie Bartsch p. 232. — Benutzung der Composition, mit Hinzufügung des segnenden Papstes, kleine Figur, links, von *J. Hopfer.* B. VIII p. 512 N. 27. — Eine in Bister ausgeführte Zeichnung der Rafaelischen Composition befand sich 1776 im Nachlass *Neymann* in Amsterdam.

50. Lycaon im Augenblick, da er den bei ihm wohnenden Jupiter ermorden will, wird in einen Wolf verwandelt. Rechts liegt der Gott im Bett, links sieht man den mit einem Beil herannahenden Lycaon, dessen Kopf schon in den eines Wolfes verwandelt ist.

Gest. von *Agostino Veneziano* 1523. 2. Abdrücke 1524. B. XIV N. 244.

51. Hercules erdrückt den Antheus. Ersterer, von vorn gesehen, umschlingt mit beiden Armen den Leib des laut aufschreienden Antheus. Im Hintergrund ein verfallener Tempel.

Gest. von *Marc Antonio* und *Agostino Veneziano.* B. XIV N. 346 und 347. — Copie nach M. Ant. von *Gaspar ab Avi-*

bus Patavinus, gezeichnet G. A. P. F. — Helldunkel von *Hugo da Carpi*. B. XII p. 117 N. 14. — Landon N. 446.

52. Hercules erdrückt den Antheus in Gegenwart der über den Tod ihres Sohnes trauernden Erde. Diese in Gestalt eines alten Weibes sitzt rechts. Die Composition dürfte wohl einem Schüler Rafael's angehören.

Gest. von *Agostino Veneziano* 1533. B. XIV N. 316. — Landon N. 373.

53. Hercules erdrückt den Löwen. Er ist von vorn gesehen, den Löwen sieht man vom Rücken; dieser fasst mit beiden Tatzen dessen Schenkel und Knie. Im Hintergrund eine Landschaft mit drei Bäumen an einem Fluss.

Helldunkel von einem Anonymen. B. XII. p. 118. N. 16. Noch gibt es zwei andere Darstellungen desselben Gegenstandes, welche irrig dem Rafael zugeschrieben werden, da sie sämmtlich von *Giulio Romano* herrühren und im Palast del Te bei Mantua in Fresco ausgeführt sind. Die Composition, wo Hercules mit beiden Armen den Hals des Löwen umfasst und dieser eine seiner Hintertatzen auf das rechte Knie des Hercules setzt, befindet sich unter den sechs Darstellungen der Thaten des Hercules, die in Helldunkel, Rothbraun und Gelb, in besagtem Palaste gemalt sind. Gest. von *Agostino Veneziano* 1528. B. XIV N. 287. — Copie Gegenseite von P. B. — Dieselbe Composition, nur Hercules links gewendet und mit veränderter Landschaft, in der man noch einen zweiten Löwen sieht, in Helldunkel von *Jos. Nic. Vicentino*. Spätere Abdrücke von *Andrea Andreani*. B. XII p. 119. N. 17 und grosses Blatt von einem Anonymen. B. XII p. 120. N. 18.

Eine ähnliche Composition: Hercules im Profil gesehen, rechts gewendet, umschlingt den Hals des Löwen, setzt das linke Knie auf die Erde, das rechte in den Bauch des Löwen, indem dieser eine Vorder- und eine Hintertatze in den rechten Schenkel des Hercules setzt. Hintergrund ein bewachsener Felsen. In Helldunkel in der Manier des Hugo da Carpi. B. XII p. 117 N. 15. In Fresco gemalt im Palast del Te, Sala dei Cavalli, über der Thüre.

54. Das Urtheil des Paris. Paris zur Linken sitzend reicht der Venus den goldnen Apfel; Juno zürnend be-

droht ihn; Pallas, weiser, ist beschäftigt sich wieder anzukleiden. Zwei Flussgötter und eine Najade sitzen rechts, links hinter Paris drei Nymphen. Über Venus schwebt ein Genius, der ihr einen Kranz über das Haupt hält. Der Sonnengott und die Dioscuren durchziehen den Himmel, aus welchem auch Jupiter, Diana und Ceres herabschauen. Uberaus schöne Composition.

Gest. von *Marc Antonio* und *Marco da Ravenna.* B. XIV N. 245 und 246. — Copie etwas grösser als das Original, radirt von *Etienne Du Perac,* gez. S. D. P. I. Monogramm Brulliot I N 1611. — Altitalienischer Holzschnitt, tüchtig in guten Umrissen von einem Anonymen ausgeführt. 2 Blätter, hoch 16″, br. 26″. Zu diesen gehören noch zwei andere Blätter mit dem Raub der Helena. Diese Darstellungen sind durch einen dürren Baum getrennt. — Landon N. 188. — Einzelne Theile aus der Composition: Venus, Amor und Pallas von einem *Schüler des Marc Antonio.* B. XIV N. 310. — Die Najade Gegenseite, links gewendet, hält sitzend mit der Rechten eine bei ihr stehende Vase. Gest. in der Art des *Marco da Ravenna.* B. XIV N. 257. — Der vorn liegende Flussgott, mit der Linken ein Ruder haltend. Gest. in der Manier des *Agostino Veneziano.* B. XIV N. 214. — Die Figur der Minerva mit dem Amor, welcher im Original bei Venus steht. Gegenseite. Sie stehen auf einem getäfelten Fussboden. Mittelmässiger, alter Stich ohne Zeichen. Hoch 6″ 10‴, br. br. 3″ 7‴. — Die Zeichnung des Catalogs Malaspina IV. 341 ist kein Original. — Ein kleines Bild in der Grösse des Kupferstichs, welches in der Gallerie Corsini in Rom dem Giulio Romano zugeschrieben wird, hat eine Niederländische Landschaft.

55. **Apollo lässt den Marsyas schinden.** Apollo, mit der Lyra auf einem Erdhügel sitzend, befiehlt dem vor ihm knienden Manne, der das Messer schleift, nun den links an den Baum gebundenen Marsyas zu schinden. Rechts hinter Apollo sitzt eine Muse.

Gest. vom *Meister des Würfels.* B. XV p. 206. N. 31. — Copie, in welcher hinter dem Baum links die Ferne nicht angegeben ist. — Landon N. 155.

56. **Apollo, Minerva, die neun Musen** und noch fünf andere weibliche Figuren, alle in Nischen stehend.

Sechzehn einzelne Blätter, gest. von *Marc Antonio.* B. XIV. N. 263—278, wo auch die Angabe von vier Blättern, die Copien sind.

57. **Vier Musen in Nischen stehend.** Vier weibliche Figuren, welche Musen vorzustellen scheinen.

Gest. von S. K. Monogramm Brulliot I N. 2775. Ich kenne nur diese vier Blätter in 8., welche zu den Seltenheiten zu zählen sind.

58. **Geschichte des Amor und der Psyche.** 32 Blätter, von denen *Agostino Veneziano* drei, die andern der *Meister des Würfels* gestochen hat. Die Compositionen sind der Erzählung des Apulejus entnommen. Auf dem untern Rande stehen immer acht italienische Verse zur Erklärung des Gegenstandes. — Vasari im Leben des Marc Antonio VII p. 165 schreibt die Erfindung dem Michael Cocxie zu; da er nun diesen im Jahr 1532 persönlich hatte kennen lernen, zu welcher Zeit auch der Meister mit dem Würfel in Rom arbeitete, so erhält die Aussage des Vasari grosses Gewicht. Betrachten wir indessen des Michael Cocxie Frescomalereien, welche er in Rom, in der Kirche von S. Maria dell' Anima ausgeführt hat, so muss man gestehen, dass, obgleich er auch hier als ein Nachahmer des Rafael erscheint, er es doch nicht in dem Maase ist, dass wir die Erfindung der Compositionen von Amor und Psyche ihm allein zuschreiben möchten. Andererseits ist auch nicht zu leugnen, dass darin öfters ganz niederländische Darstellungsweisen vorkommen, wie z. B. der in Italien ungekannte Kachelofen in dem Badezimmer Blatt N. 7, oder einige Unanständigkeiten, deren sich Rafael nie zu Schulden kommen liess; auch ist die Zeichnung des Nackten im Allgemeinen etwas schwerfällig: unverhältnissmässig stark und lang sind meist die weiblichen Arme, ihre Leiber von niederländischer Fülle; die dem Rafael so eigenthümliche Grazie tritt hier fast nie entschieden hervor; sein feines Gefühl für Schönheit und Naturwahrheit im Nackten wird hier gänzlich vermisst, so auch die reiche Anordnung seiner Gewänder. In der Composition end-

lich lässt sich zuweilen eine gewisse Magerkeit verspüren. Es scheint mir daher am wahrscheinlichsten, dass Michael Cocxie einige flüchtige Entwürfe Rafael's für diese Darstellungen besessen, sie benutzt und viel von dem Seinen hinzugefügt hat. Die italienischen Kupferstecher, die sie gestochen, dürften dann auch noch das Ihrige dazu beigetragen haben, den niederländischen Vortrag in den Rafaelischen umzuwandeln. Wären einige der Zeichnungen dieser Compositionen vorhanden, so dürfte es leicht fallen etwas Bestimmtes über deren Verfertiger anzugeben; aber von den 32 Blättern ist mir bis jetzt nicht ein einziger Entwurf zu Gesicht gekommen. Zwar Bottari in einer Note zum Leben Rafael's von Vasari gibt an, dass ums Jahr 1735 ein englischer Maler, Namens Carlo Jatris, acht Entwürfe dieser Compositionen in Florenz erstanden habe. Allein in England konnte ich nie etwas von solchen Zeichnungen in Erfahrung bringen, so ist daselbst auch der angegebene Name gänzlich unbekannt. Wahrscheinlich verstand Bottari unter jenem Jatris einen Maler Charles Jervas († 1740), der sich längere Zeit in Italien aufgehalten hatte und der nachher in London wegen seiner Windbeutelei zum allgemeinen Gespött wurde. Welche Glaubwürdigkeit nun jene Angabe des Bottari, der sich öfters hintergehen liess, verdient, bleibt eines jeden Ermessen überlassen.

Drei Blätter gest. von *Agostino Veneziano.* B. XIV N. 235 — 238. — 20 Blätter vom *Meister des Würfels* B. XV p. 211. N. 39 — 70. — Copien nach den Stichen von Agostino Veneziano und dem Meister des Würfels gibt es wohl weit mehrere, als Heinecke und Bartsch angegeben, indem bei genauer Betrachtung vorkommender Blätter manche Verschiedenheiten sind wahrgenommen worden; indessen müsste man dieselben in gehöriger Anzahl beisammen haben, um sie vergleichen und etwas näheres darüber angeben zu können. — Copien gest. von *Jaques Androuet du Cerceau Arch. et Graveur*, Gegenseite 31 Blätter, hart und schlecht verstanden, mit den Versen in italienischer Sprache. — Mit französischen Versen von *Léonard Gaultier*, 34 Blätter mit dem Titel. L'Amour de Cupido et

de Psiche mère de la volupté, prise des cinq et sixième livres de la metamorphose de Lucien Apuleius etc. — 31 Blätter mit deutschen Versen, herausgegeben im Jahr 1575 von *Franz Hagenbergh.* — Nur die Umrisse mit lateinischem und französischem Text von *Dubois et Marchais.* — Landon N. 72—103. — Einzelnes Blatt: Psyche erkennt den Amor beim Lampenschein, gest. von *J. B. Brühl.*

Die Compositionen benutzend, hat Meister *Rosso* aus Florenz 45 Zeichnungen gemacht, welche grau in Grau im Jahr 1545 von *Bernard de Palissy* für Anne de Montmorency auf Glasscheiben gemalt wurden. Aus dem Schloss von Ecouen kamen sie zur Zeit der Revolution ins Musée des monumens français, woselbst Alex. Lenoir 22 Stück derselben aufstellen liess. In seinem Werke von 1803 gab er die ganze Folgenreihe in Umrissen in 8. heraus.

Eine gewirkte Tapete, 106 Ellen lang, mit 26 Darstellungen dieser Geschichte der Psyche, befand sich, wie Felibien berichtet, im Gardemeuble des Königs in Paris. Zwei Stücke davon sah ich einst, zur Napoleonischen Zeit, bei einer feierlichen Gelegenheit an der Eingangsthüre der Kirche Notre Dame aufgehängt!

59. **Psyche erhält von Venus den Befehl, Wasser aus der von einem Drachen gehüteten Quelle zu holen. Rechts sieht man auf der Höhe des Felsens nochmals Psyche, welcher der Adler Jupiter's in ihrem Geschäfte behülflich ist.**

Gest. vom *Meister des Würfels.* B. XV p. 224. N. 71. — Landon N. 398. Dieses Blatt ist auf dieselbe Weise wie die 32 vorhergehenden behandelt.

60. **Der Satyr und das Kind. Er sitzt an einem Baum, hält mit der Rechten eine Vase und legt die Linke auf die Schulter des Kindes, welches eine Traube in der Hand hält und dem Satyr ein Korn davon in den Mund steckt.**

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 281. — Copie von *Cornelius Met.*

61. **Der Faun und das Kind. Er sitzt auf einem Erdhügel rechts gewendet bei einem Baum und hält in der einen Hand eine Papierrolle, in der andern eine Flöte,**

nach welcher das zwischen seinen Knien stehende Kind reicht.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 296.

62. Europa von Jupiter in Gestalt eines Stiers entführt.

Gest. von *Giulio Bonasone* 1546. — RAFAEL. VRBIN. IVINTOR. Wahrscheinlich nach einer flüchtigen Skizze, welche der Kupferstecher sehr frei behandelte. B. XV p. 142. N. 109.

63. Der alte und der junge Bacchant. Ersterer betrunken schlingt den linken Arm um den jungen Bacchanten, der ihn stützend führt. Dieser hält in der linken Hand einen Krummstab mit Reben umwunden. Links stehen zwei Masken auf einem Fussgestell. Diese schöne Gruppe ist, wenn nicht antik, ganz in diesem Geiste behandelt.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 294. Cop. A von der Gegenseite. — Cop. B desgleichen A A. gezeichnet. — Landon N. 378.

Alte Stiche mit mythologischen Darstellungen, welche irriger Weise dem Rafael zugeschrieben werden:

a) Venus hält eine Fackel in der Linken und hat zwei Amorine bei sich, von denen einer ihr hilft die Fackel tragen, der andere, den sie am Kopf berührt, streckt sein Ärmchen nach ihr. Den Hintergrund bildet eine Nische. Die Composition hat zu wenig Schönheit in den Linien, um sie dem Meister selbst zuschreiben zu dürfen, sie ist wohl von einem seiner Schüler.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 251.

b) Venus von den drei Grazien geschmückt. Sie sitzt in einem Zimmer. Der Originalentwurf dieser Composition, mit noch einigen andern auf demselben Blatt von der Hand des Parmegianino befindet sich in der Florentiner Sammlung.

Gest. von *Giulio Bonasone.* B. XV p. 153. N. 167.

c) Bacchus, von kleinen Genien umgeben, liegt trunken auf einen Schlauch gestützt zur Erde. Während kleine Genien ihm noch mehr zu trinken geben, hält einer ein Insekt auf seine Geschlechtstheile. Rechts hebt die Herme eines Priapus einen Vorhang auf. Diese Composition wird auch die Entstehung der Lustseuche genannt. Sie scheint von der Erfindung eines Schülers von Rafael.

Gest. vom *Meister des Würfels.* B. XV p. 199. N. 23. — Landon N. 374.

Eine Folge von vier Blättern.

Compositionen von einem Schüler Rafael's.

d) Jupiter lässt den Ganymed durch seinen Adler entführen. Unten sitzt Venus mit Amor und drei Grazien. Links schwebt Mercur.

Gest. vom *Meister des Würfels.* Unten stehen zwei Verse, die anfangen: Giove vibrando il folgorante strale etc. B. XV p. 201. N. 25. — Copie von der Seite wie das Original. — Cop. von der Gegenseite. — Landon N. 365.

e) Juno und Venus, auf ihren Wagen in der Luft fahrend; Amor in der Mitte. Unten sitzen auf den Zweigen eine kleinen Baumes eine Taube, ein Pfau und ein Falke. Diese Darstellung wird für eine Allegorie auf die Liebe und die Heirath gehalten.

Gest. vom *Meister des Würfels.* Anfang der Verse: L' uno mi prende, e l'altro mi tien stretto etc. B. XV p. 202. N. 26.

f) Apollo und Venus auf ihren Wagen. Der der letztern ist mit einem Adler, einem Pfau, einem Seepferd und dem Cerberus bespannt. Oben links Jupiter mit dem Donnerkeul, rechts ein fliegender Amorin über Venus.

Gest. vom *Meister des Würfels.* Anfang der Verse: Venere è bella ed è madre d'Amore etc. B. XV p. 200 N. 24. — Täuschende Copie, Venus hält hier fünf Zügel, statt zwei.

g) Phönix sitzt auf einem brennenden Baum, von andern Vögeln und vierfüssigen Thieren friedlich umgeben, eine Taube bei zwei Falken, links ein Hase bei Hunden und ein Rind bei Bären, rechts ein Lamm bei Wölfen und Hirsche bei einer Löwin.

Gest. vom *Meister des Würfels.* Anfang der Verse: Chi porta al nido suo etc. B. XV p. 227 N. 76. — Copie von der Gegenseite mit andern Versen, die anfangen: Chi con sue pene fa si bei lavori etc. — Landon N. 407.

h) Eine Nymphe, von einem fliegenden Amorin geleitet, nähert sich einem jungen Manne, der rechts am Fuss eines Baumes zwischen Schilf sitzt. Die Composition scheint von einem Schüler Rafael's zu sein. Gest. von einem vorzüglichen Nachahmer des *Marc Antonio.* B. XIV N. 252.

i) Leda. Sie sitzt auf einem Stein und umfasst den Hals

des Schwanes mit dem linken Arm, sich mit dem rechten stützend. Die Composition, sicher nicht von Rafael, scheint dem Giulio Romano, oder sonst einem Schüler Rafael's anzugehören.

Gest. von *Marco da Ravenna*. B. XIV N. 283.

M. C. Metz hat in seinen Imitations etc. nach einer Zeichnung bei Benj. West, und *S. Mulinari* in seinen Stichen nach Zeichnungen in der Florentiner Sammlung, jeder eine Leda bekannt gemacht und ohne allen Grund dem Rafael zugeschrieben. Die Compositionen sind seiner Schule kaum würdig.

k) Phaethon stürzt, eine Fackel in der Linken haltend, vom Sonnenwagen. Unten sieht man einen Flussgott mit einer Najade. Die ersten Abdrücke sind mit acht italienischen Versen begleitet, die also anfangen: Toccai del Sol la chiara et vaga fronte etc. Die Zeichnung scheint dem Perino del Vaga anzugehören.

Gest. von *Agostino Veneziano* B. XIV N. 298.

l) Opfer dem Priapus. Faune, Satyrn und Bacchantinnen opfern und schmücken eine Herme des Priapus. Längenblatt. Composition von Giulio Romano.

Gest. vom *Meister des Würfels*. B. XV p. 203. N. 27. — Copie von der Gegenseite, der Silen rechts.

m) Grosses Bacchanal, mit mehr denn 50 Figuren. Der Zug geht unter Musik, Tanz und mancherlei Gemeinheiten nach einem Tempel des Bacchus. Die Composition gehört augenfällig dem *Giulio Romano* an.

Gest. von *Cornelius Bos* 1543. Grosses Querblatt. — *Martino Rota* 1594 Nachstich; beidemal als eine Erfindung Rafael's. — *Le Blond* in Paris mit Julius Romanus Inventor. Romae.

n) Psyche gegeiselt. Composition von 6 Figuren und 4 Kindern. Rechts fasst eine Alte die zur Erde hingefallene Psyche. R. V. I gezeichnet, radirt von *Nic. Franc. Maffei*. quer fol. Die Erfindung scheint dem *Giulio Romano* anzugehören.

o) Apollo mit den vier Jahrzeiten. Als eine Composition Rafael's gest. von *Gibertus Venius* 1589, mit der Unterschrift quator Anus Tempora. Sie scheint niederländisch, wahrscheinlich von F. Floris.

p) Amor reitet auf einem Delphin und hält eine Muschel in der Rechten. Links ein Schiff. Kl. Blatt hoch 4″ 3‴, br. 6″. Die Composition scheint von einem *deutschen Meister* in italienischer Manier entworfen. — Copie radirt, Gegenseite ohne Schiff.

q) Amor sitzt mit ausgebreiteten Flügeln und hält einen Pfeil. Geschabt v. *A. Long* 1820 nach einem Bild in England, das aber nicht von Rafael ist.

Amorinen- und Kinderspiele.

64. Der Tanz von zwei Amorinen und sieben Kindern. Sie fassen sich bei den Händen und tanzen im Kreise; von den beiden vordern Amorinen sieht der zur linken Seite seinen Gespielen zur rechten an, welcher abwärts blickt.

Gest. von *Marc Antonio*. B. XIV N. 217. — Cop. A. In der Art des *Marco da Ravenna*. — Cop. B. Im Gefieder der Flügel abweichend. — Cop. C. Mit weissem Hintergrund. — Cop. D. Von der Gegenseite. — Cop. von *Wierx*, Ae. 11. 1565 gezeichnet. — Cop. von *Pietro Stefanoni*, gezeichnet P. S. F. Gegenseite. — Cop. mit einem R in einem Täfelchen gezeichnet. — Cop. radirt, Gegenseite, gezeichnet W London 20 Xbr 1793. — Landon N. 219. Ein sehr schönes Bildchen der Composition, von einem Schüler Rafael's gemalt, befindet sich in der Samml. des Grafen Harras in Wien. Benutzung der Composition gest. von *Heinrich Aldegrever*, er hat den fünf Kindern sechs andere hinzugefügt. B. VIII p. 438. N. 252. — *David Hopfer*, die Kinder tanzen hier vor einer Mutter Gottes, welche zur Linken sitzt. B. VIII p. 483. N. 40. — *Blanchard*, grosses radirtes Blatt, zu den Seiten sind noch zwei Amorine hinzugefügt, von denen der links auf einem Clavier spielt, der rechts den Dudelsack bläst. Landon N. 309. Eine Zeichnung dieser Composition befand sich in den Samml. Ant. Rutgers N. 516, und Ploos van Amstel in Amsterdam 1800 N. 41.

65. Zwei Amorine. Der eine bückt sich, während ihm der andere Wasser auf den Kopf giesst. Im Hintergrund einige Bäume und Häuser.

Gest. von *Agostino Veneziano*. B. XIV N. 280.

66. Acht Amorine spielen, indem links vier derselben mit dem Winden von Kränzen beschäftigt sind, in der Mitte sieht einer in eine Glaskugel, der zweite rechts hat einen Pfeil in der Hand. Diese Composition wurde als Tapete ausgeführt und ist unter denselben schon erwähnt worden.

Gest. vom *Meister des Würfels.* B. XV p. 206 N. 30. — Cop. Gegenseite von F. H. — Landon N. 134.

67. Zwei Amorine spielen mit zwei Löwen. Wahrscheinlich eine Allegorie auf die die Stärke überwindende Liebe. Kleines Querblatt, welches indessen auch von der Erfindung eines Schülers Rafael's sein könnte.

Gest. von *Guido Ruggieri* 1537. B. IX p. 27 N. 8.

68. Amor's Triumph, friesähnliches Blatt. Amor sitzt auf einem Wagen, von zwei Ziegen gezogen, drei Amorine drücken ihn von hinten, zwei blasen Hörner, ein Knabe trägt eine Katze, der andere ein Lamm. Vorn rechts gehen acht Knaben mit einem Löwen dem Zug voran.

Gest. vom *Meister des Würfels.* B. XV p. 210 N. 37. — Im Catalog der Samml. des Grafen von Sternberg ist unter N. 2928 eine Copie angegeben. — Landon N. 133.

69. Ein Knabe reitet auf einem Bock, friesähnliches Blatt. Dem mit Lorbeer gekrönten Reiter folgen drei Knaben, von denen zwei einen Käfich mit zwei Tauben tragen. Vier musicirende Knaben gehen voran, und noch weiter rechts sieht man zwei mit Masken versehene Knaben, welche andere erschrecken; einer ist zur Erde gefallen.

Gest. vom *Meister des Würfels.* B. p. 209. N. 36. — Copie von der Gegenseite. — Landon N. 133.

70. Die Weinlese, friesähnliches Blatt mit 20 Kindern. Links tragen mehrere Knaben Trauben in Körben, um sie in eine Butte zum Keltern zu werfen. In der Mitte ist ein Bock, rechts tragen zwei Knaben einen dritten auf den Armen.

Gest. von FB. 1529. B. VIII p. 311 N. 35.

71. Ein Bock hat einen Knaben niedergeworfen, friesähnliches Blatt mit 10 Amorinen und Knaben. Links ziehen zwei Amorine an einer Schnur, die an das linke Hinterbein des Bockes befestigt ist. Rechts zieht ein Knabe den gefallenen von dem Bocke hinweg.

Gest. vom *Meister des Würfels* 1532. — Copie von der Gegenseite. B. XV p. 205. N. 29. — In der *Ambrosianischen*

Sammlung zu Mailand ist eine Federzeichnung und lavirt, Copie, die dem Parmegianino zugeschrieben wird.

72. **Neunzehn spielende Amorine und Knaben.** Zum Theil werfen sie mit Äpfeln, oder ringen mit einander; andere liegen rechts zur Erde und haben ein Kaninchen in ihrer Mitte.

Helldunkel von NDB. fol. B. XII p. 107 N. 4. — Copie radirt von einem Anonymen, Gegenseite. — Die schöne Originalzeichnung befindet sich in der *Düsseldorfer Akademie.* Siehe Verz. N. 276.

73. **Viele Amorine spielen in einer Landschaft.** Links ist einer im Begriff einen Pfeil abzuschiessen. Ein anderer sitzt im Vorgrund und zeigt einen grossen Schmetterling. Zwei andere spielen Ball; fünf klettern auf Bäume und noch andere tanzen um einen Baum in die Runde.

Helldunkel von N. D. B. 1544. B. XII p. 109 N. 5.

a) Tauriscus p. 257 N. 2 und Landon N. 456 schreiben noch das Spiel von fünf Knaben an einem abhängigen Erdreich und mit Ruinen im Hintergrund dem Rafael zu; allein die Darstellung zeigt nicht das Geringste von des Meisters naiver Auffassungsweise. Gest. von einem Anonymen, Petri de Nobilibus formis. Hoch 4″ 3‴, br. 6″ 4‴.

Allegorische Darstellungen.

74. **Die Hexenfahrt, Stregozzo genannt.** Ein altes Weib oder eine Hexe reitet auf einem colossalen Gerippe wie in einem Triumphwagen, von vier nackten Männern gezogen. Drei andere folgen, von denen einer auf dem Gerippe eines chimerischen Widders reitet. Unter dem Knochenwagen befinden sich zwei Böcke, ein dritter ist von einem Knaben beritten. Wilde Enten erheben sich aus dem Schilf.

Gest. von *Agostino Veneziano*, aber schön wie Marc Antonio, so dass die Meinung nicht unbegründet scheint, Marc Antonio habe die Platte zu stechen angefangen und Agostino

habe sie nur vollendet und mit seinem Zeichen versehen. fol. B. XIV N. 426. Die Kupferplatte ist jetzt in der Sammlung zu Coburg. (Lomazzo dell' arte della pittura p. 678) schreibt die Composition dem Michel Angelo zu; allein ist auch die Idee des Gegenstandes vielmehr diesem Meister, oder auch dem Leonardo da Vinci, weit angemessener als dem Rafael, so zeigt doch der Charakter der Zeichnung des Nackten so sehr des letztern Art und Weise, dass diese Composition wohl unbedenklich ihm darf zugeschrieben werden. Es scheint eben, er wollte sich einmal in der sonderbaren und fantastischen Weise der Florentiner zeigen, um ein Zeugniss zu geben, wie er das Verschiedenartigste mit gleicher Leichtigkeit zu behandeln im Stande sei. Dass indessen schon in ältern Zeiten die Composition dem Rafael zugeschrieben wurde, bezeugt ein kleines Bild von *Joseph Ribera*, lo Spagnoletto genannt, welches genau nach dem Kupferstich gemalt, und sowohl mit seinem Namen und der Jahrszahl 1641, als dem des Rafael bezeichnet ist. Das interessante Bildchen befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Wellington in London.

75. Die Meditation. Eine junge Frau im Profil gesehen, rechts gewendet, sitzt nachdenkend in einen Mantel gehüllt, indem sie in ein im Schoos liegendes Buch sieht. Den Grund bilden horizontale Striche. Diese schöne Darstellung ist ganz Rafaelisch.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 443. — Geringe Wiederholung von einem Anonymen; der Grund rechts ist weiss gelassen. B. N. 444. — Schöne Wiederholung, Gegenseite. Im Grund links sind senkrechte Striche. B. N. 445. — Copie A. Gegenseite mit N. 445 übereinstimmend, bis auf einige Puncte im Mantel, die hier fehlen. — Cop. B. Gegenseite. Rechts zur Erde steht ein Blumentöpfchen, links die Inschrift: COGNITIO. DEI.

76. Die Reinheit. Ein bekleidetes junges Mädchen sitzt links gewendet und zeigt mit der Linken nach einem Einhorn, das sie am Zügel hält. Den Grund bildet eine mit Säulen und einem Basrelief verzierte Wand, links etwas Landschaft.

Gest. von *Agostino Veneziano* 1516. Die ersten Abdrücke sind sehr zart; die 2. Abdr., aufgestochen, haben sehr verloren. B. XIV N. 379. — Copie von der Gegenseite. — Landon N. 454.

77. **Die Tugenden.** Die drei theologischen Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung, und die vier Cardinaltugenden: Stärke, Mässigung, Vorsicht, Gerechtigkeit. Sieben einzelne Figuren, in Nischen stehend.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 386—392, wo auch die Angabe einiger Copien.

78. **Der Friede.** Eine weibliche bekleidete Figur, welche die linke Hand auf die Brust hält und mit der rechten die Hand eines kleinen Genius fasst, der ihr einen Ölzweig darreicht.

Gest. von *Marc Antonio.* B. N. 393. — Cop. A. verschieden in den fliegenden Haaren. — Cop. B. Unten steht: RA. VR. INVEN. — Cop. C. Gering, L M bezeichnet. — Cop. D. von der Gegenseite. — Wiederholung von einem Anonymen, ohne den Baum hinter dem kleinen Genius. B. XIV N. 394. — Landon N. 183.

Noch werden dem Rafael folgende allegorische Darstellungen zugeschrieben:

a) Die Stärke. Eine weibliche Figur führt einen Löwen beim Zügel nach einem Feuer links. Den Hintergrund bildet eine felsige Landschaft. Die Composition und der Charakter der Zeichnung entsprechen ganz der Behandlungsweise des *Giulio Romano.*

Gest. von *Marco da Ravenna.* B. XIV N. 395. — Landon N. 452.

b) Die Vorsicht. Sie sitzt auf einem Löwen und hält in der Rechten einen runden Spiegel, in dem sie sich betrachtet. Mit der Linken stützt sie sich auf einen Drachen. Die Composition zeigt wenig von Rafael's Eigenthümlichkeit und und gehört wohl einem seiner Schüler an. Vielleicht dem *Marc Antonio* selbst, der sie gestochen. B. XIV N. 371. — Copie von einem magern Grabstichel.

c) Die Beständigkeit. Eine weibliche Figur mit fliegendem Haar und Gewand hält sich mit beiden Händen an einer links stehenden Säule.

Gest. von einem Schüler des *Marc Antonio.* Hoch 5″ 1‴, br. 2″ 9‴. — Copie von *Hier. Hopfer.* B. VIII p. 516. N. 38.

d) Fortuna. Sie verspricht einem Jüngling ihn in der Liebe glücklich zu machen, wenn er muthig und unternehmend sein wolle. Fortuna mit grossen Flügeln steht unter einem Por-

ticus, trägt in ihren Armen den Amor und einen Globus und scheint einem jungen Manne zuzusprechen, welcher, auf ein Pferd gelehnt, nach ihr hinsieht. Unten steht: Io son fortuna buona, hoc meco Amore, se mi conosci, ti farò signore.

Gest. in der Manier des *Enea Vico.* B. XV p. 369. — Weder die in dieser Darstellung ausgesprochene Gesinnung, noch die Art der Composition berechtigen die Erfindung dem Rafael zuzuschreiben.

e) Die sieben freien Künste. Gest. von B. 1544. Dem Rafael zugeschrieben, aber wohl nur von einem seiner Schüler. B. XV p. 504.

Darstellungen aus der profanen Geschichte.

79. **Die Entführung der Helena.** Zwei Trojaner in einer Barke bemühen sich die auf die Knie gefallene Helena einem jungen Mann mit phrygischer Mütze zu entreissen; dieser sucht sie an einem Ende ihres Gewandes zurückzuziehen. Im Hintergrund sieht man einen lebhaften Kampf, links die Schiffe im Meer, rechts einen Palast.

Gest. von *Marc Antonio* und *Marco da Ravenna.* B. XIV N. 209—210. — Copie, etwas kleiner, mit einem kleinen R rechts gezeichnet. — Copie, Gegenseite, ohne Zeichen von *Etienne de Laulne.* Hoch 4″ 6‴, br. 6″ 9‴. — Copie von *Jacques Grandhomme*, I. G. gezeichnet kleines Blatt. — Altitalienischer Holzschnitt in zwei Folioblättern. Hoch 19″, br. 26″, zu welchem noch zwei Blätter mit dem Urtheil des Paris gehören. Ein dürrer Baumstamm trennt beide Darstellungen. — Landon N. 413. — Ein kleines Frescobild der Entführung der Helena von einem Schüler Rafael's ausgeführt, sah ich im Jahr 1820 bei Cav. Camuccini in Rom. Es war in sehr verdorbenem Zustande und soll sich ehedem in der Loggia der Villa Rafaele über einer der Eingangsthüren befunden haben, über welcher nun wirklich ein leeres Feld ist.

80. **Äneas rettet seinen Vater Anchises;** Äneas ist im Profil gesehen, links gewendet; der kleine Ascanius folgt dem Vater, ihn beim Gewand fassend. Im Grund sieht man die brennende Stadt Troja.

Gest. von dem *Meister des Würfels.* Im Rand stehen acht Verse, welche anfangen: Falso sinon, Junon crudele, e

fera etc. B. XV p. 224 N. 72. — Helldunkel von *Hugo da Carpi.* Rechts mit einer Inschrift: Raphael Vrbinas. Qvisqvis has. tabellas. etc. 1518. B. XII p. 104 N. 12. — Copie, man erkennt sie an den verbesserten Worten excominicatio, in excomvnicatio, und penas, in poenas. — Auch gibt es einen schlechten Holzschnitt, Copie nach Hugo da Carpi, ohne Tonplatte. — In geschabter Manier, Gegenseite mit der Inschrift: Imitando caelavit *E. Kirkall* 1722. fol. — Noch einmal von Demselben mit veränderter Landschaft, in der Art der Holzschnitte. gr. fol. — Landon N. 323. — Eine Federzeichnung dieser Composition, hoch 16″, br. 22″, wurde aus der Samml. Joh. van der Mark in Amsterdam 1773 um fl. 20. — verkauft.

81. Dido. Sie hält, bei einem Feuer stehend, in ihrer Rechten einen Dolch und streckt die andere nach dem Scheiterhaufen.

Gest. von *Marc Antonio* Ein Täfelchen an einem Baum hat die Inschrift: *ΑΥΔΗΕΙΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΖΩΗ*: Es lebt der berühmte Tod. B. XIV N. 187. — Cop. A. Gegenseite. Spätere Abdrücke von 1580. — Cop. B. Geringer Stich, ohne den Baum und ohne Inschrift.

82. Tarquin und Lucretia. Tarquin steigt mit gezücktem Schwert auf das Bett, in welchem Lucretia liegt. Im Hintergrund sieht man ihren Vater herbeilen. Vorn zwei Hunde im Begattungsact.

Gest. von *Agostino Veneziano* 1523. 2. Abdrücke von 1524. Aufgestochen von *Enea Vico.* In den zweiten Abdr. sind die Hunde ausgeschliffen, wie selbe denn auch nicht die Zeichnung Rafael's (N. 301) hat, die sich in der Samml. des *Königs von England* befindet. — B. XIVN. 208 u. XV p. 287. N. 15. — Landon N. 349.

83. Lucretia. Sie hält stehend in ihrer Rechten einen Dolch, um sich das Leben zu nehmen, und streckt den linken Arm klagend aus. Am Getäfel liest man: *ΑΜΕΙΝΟΝ ΑΠΟΘΝΗΣΚΕΙΝ Η ΑΙΣΧΡΩC ΖΗΝ*: Besser sterben, als ehrlos leben.

Nach Vasari wäre dies der erste Kupferstich gewesen, den *Marc Antonio* nach Rafael gefertigt. B. XIV N. 192. — Cop. A. Geringer Stich. — Cop. B. Gegenseite in der Art des Wierx, mit einer Inschrift, die anfängt: PROH DOLOR etc. —

Cop. C. Gegenseite, sehr gering. — Cop. D. Von *Enea Vico*, Gegenseite. — In Schwarzkunst, Gegenseite, von einem Anonymen. — Landon N. 161. — Eine Zeichnung dieser Lucretia in der Ambrosianischen Samml. in Mailand ist kein Original.

84. **Kaiser Hadrian** schenkt dem Sclaven Androclus die Freiheit. Der Kaiser zu Pferde kommt von der Rechten aus einem Stadtthor, der Sclave führt eine Löwin; ein junger Krieger bewundert den Ausspruch des Kaisers.

Gest. von *Agostino Veneziano*. B. XIV N. 196.

85. **Cleopatra**, die Natter an der Brust, stirbt an einen Pfeiler angelehnt. Amor links stehend, beklagt ihren Tod.

Gest. von *Agostino Veneziano* 1528. B. XIV N. 198. — Copie von der Gegenseite.

86. **Die Pest in Phrygien, Il morbetto** genannt. Links sieht man einen Mann, welcher drei von der Seuche gefallene Schafe mit einer Fackel beleuchtet. Obendrüber in einem Gemach liegt ein Pestkranker von zwei Frauen bedient. In einem Lichtstrahl, welcher durch das Fenster einfällt, liest man: EFFIGIES SACRAE DIVOM PHRIGI. Rechts in dem Hof vor dem Haus liegt eine todte Mutter, deren Säugling an ihre Brust will, daran aber von einem jungen Manne abgehalten wird.

Gest. von *Marc Antonio*. B. XIV N. 417. — Copie, Gegenseite, schöner Stich. Catalog der Samml. vom Grafen von Sternberg N. 2955. — Cop. von *Cornelius Met* mit seinem und Rafael's Zeichen. — Landon N. 385. — Die Originalzeichnung dieser Composition befindet sich im Nachlass *Lawrence*. Verz. N. 408. — Eine sehr sorgfältige Zeichnung nach dem Stich besass der so oft mit angeblichen Werken Rafael's hintergangene Cardinal Albani; jetzt ist sie in der Florentiner Sammlung. Verz. N. 108. Gest. von der Gegenseite von *Francesco Aquila*. Auch *Rafael Morghen* hatte sie zu stechen angefangen. Siehe Cat. seiner Werke N. 250.

87. **Die Gladiatoren.** Entellus aus Sicilien und Dares aus Troja, zwei berühmte Gladiatoren, bekämpfen sich mit dem Cestus in einem verfallenen Circus. Diese Composition ist einem antiken Relief aus der Villa Aldobrandini, jetzt im Museum Chiaramonti entnommen.

Gest. von *Marco da Ravenna.* B. XIV N. 195. — Landon. N. 311.

a) Kaiser Constantin zu Pferd nach einer Zeichnung aus der Samml. von Praun in Nürnberg, gestochen von *Mar. Cath. Prestel* 1777 in Aquatinta. Wahrscheinlich nach einem Entwurf von *Giulio Romano.*

Schlachten.

88. **Schlacht der Perser mit Elephanten gegen die Römer.** Auf der rechten Seite der Darstellung befinden sich vier Elephanten, von denen der mittlere einen Kasten mit Kriegern trägt, und durch Fackeln, welche ihm von der linken Seite herbeieilende Männer zu Fuss entgegenhalten, scheu gemacht wird. Im Grunde links sieht man einen rückwärts kehrenden Elephanten, welcher mit seinem Rüssel den Kasten von seinem Rücken herabreisst.

Gest. von *Corn. Cort* 1567 mit der Inschrift: Ex archetypo Raphaelis vrbinatis quod est apud Thomam Cavalerium Patricivm Romanvm. excudebat Romae Antonivs Lafrerius Seovani. Die ersten Abdrücke sind ohne den Namen von Corn. Cort. Spätere Abdrücke haben die Adresse: J. Orlandi formis Romae 1602. Grosses quer Folioblatt. — Copie von der Gegenseite, ohne Namen, wahrscheinlich von *Cavaleriis*, nach Heinecke nochmals von C. Cort. gr. quer fol. — Auf zwei Platten jede hoch 16″ 2‴, br. 10″ 9″. *Cornelius Cort* fe. I. A. Paris chez P. Mariette. — Von einem *Anonymen* in quer fol. mit lateinischen Versen, welche anfangen: Accumulat clades subito etc. — Von *C. Luyken* quer 8. — Es gibt ein grosses radirtes Blatt nach einem Studium zu vier der Elephanten, einem Löwen und einem Eber; wo die Originalzeichnung sich befindet, ist mir unbekannt.

Von einer Zeichnung der Elephantenschlacht in der Samml. des *Erzh. Karl* in Wien, die aber kein Original ist, war schon Verz. N. 234 f. die Rede. So auch von Studien Rafael's nach dem Elephanten, aber in andern Stellungen als in der Schlacht, im Nachlass *Lawrence.* Verz. N. 422. — Welchen Grund die Sage hat, dass von der Elephantenschlacht

sich ein Carton oder eine Tapete in Frankreich befunden habe, ist mir nicht gelungen zu ermitteln.

Noch werden dem Rafael folgende Darstellungen von Schlachten zugeschrieben:

a) Die Schlacht mit dem Schild und der Lanze. In der Mitte dieser reichen Composition wird ein zur Erde gestürzter Barbar von einem römischen Reiter überritten. Vor ihm liegt ein Schild mit einer Lanze, daher der Name dieses Blattes.

Gest. von *Jac. Caraglio.* gr. quer fol. B. XV p. 93. N. 59. Diese schöne Composition, Rafael's würdig, zeigt jedoch in einzelnen Theilen auf das Bestimmteste die Behandlungsweise des *Giulio Romano*, namentlich in den Köpfen der Barbaren, am auffallendsten in dem links, der vor einem ansprengenden Reiter erschrickt. Auch die Art, wie der gefallene Barbar und der rechts heransprengende die Beine halten, weisen entschieden auf jenen Schüler Rafael's.

b) Die Schlacht mit dem kurzen Schwert. So nennt man die Darstellung der Schlacht der Römer gegen die Carthaginenser. In der Mitte des Bildes sieht man einen Reiter mit starkbewegter Fahne. Rechts liegt ein junger Krieger und bei ihm ein kurzes Schwert. Im Grund sieht man eine in Flammen aufgehende Stadt. Auch diese Composition ist von der Erfindung des *Giulio Romano* und wurde als Tapete gewirkt.

Gest. von *Marco da Ravenna.* quer fol. B. XIV N. 211. — Gegenseite von *Agostino Veneziano.* B. XIV. N. 212.

c) Die Schlacht mit dem ausschlagenden Pferde. Reiter und Fussvolk sind im Kampfe. Nach der linken Seite zu schlägt ein unberittenes Pferd nach einem Soldaten aus, der eine Lanze gegen dasselbe hält.

Gest. von *Marco da Ravenna.* Kl. quer fol. B. XIV N. 420.— Copie von der Gegenseite in der Manier des *Theodor de Bry*; ohne Zeichen. — Copie von *Hier. Hopfer* 1533 Gegenseite. kl. quer fol. B. VIII p. 518 N. 46. — Obgleich diese Composition öfters dem Rafael zugeschrieben wird, so ist doch die Angabe, dass sie von der Erfindung des *Giulio Romano* sei, die richtige.

d) Die Amazonenschlacht. In einem Oval.

Gest. von *Enea Vico* 1543. B. XV p. 287. N. 14. Erfunden von *Giulio Romano* und im Palast del Te in Fresco ausgeführt.

e) Die Landung der Sarazenen. Facsimile von *J. Th. Prestel* nach einer Zeichnung im Cabinet Schmidt in Hamburg. Die etwas manierirte Composition dürfte dem *Timoteo Viti* angehören.

Studien und Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben.

89. Der Mann, eine Frau bei der Hand haltend. Ein ältlicher Mann steht links in einem kurzen Mantel gegenüber einer jungen Frau, beide im Profil gesehen.

Wahrscheinlich nach einem Entwurf Rafael's gestochen von *Agostino Veneziano*, ohne Zeichen. B. XIV N. 471.

90. Die bei einer Vase stehende Frau. Sie ist nur halb bekleidet, stützt sich mit dem rechten Arm auf ein Piedestal und hält ihre Linke auf eine bei ihr stehende Vase.

Wahrscheinlich von *Agostino Veneziano* gestochen. B. XIV N. 474. — Landon N. 204.

91. Die stehende Frau bei einer schönen Vase. Sie legt die Rechte auf das Gefäss, indem sie mit der Linken beschäftigt ist einen Mantel zu ordnen, der ihren Rücken und das rechte Bein bedeckt. Im Hintergrund eine Stadt.

Wahrscheinlich von *Agostino Veneziano* gestochen. B. XIV N. 478. — Landon N. 204.

92. Ein nackter Krieger, fast vom Rücken gesehn, hält eine vom Wind stark bewegte Fahne. Zu seinen Füssen liegt ein Löwe.

Gest. von *Marc Antonio* und *Agostino Veneziano*. B. XIV N. 481 und 482. — Landon N. 394.

93. Ein junger Mann trägt eine Laterne. Er geht eilig nach der linken Seite des Blattes und macht mit der Rechten ein Zeichen nach dem Himmel, indem er den Kopf nach einem ihm folgenden Widder wendet. Zweifelhaft, ob die Zeichnung von Rafael oder dem Stecher?

Gest. von *Marc Antonio*. B. XIV N. 384.

94. Ein junges Weib betrachtet sich in einem runden Spiegel, indem sie die Rechte auf die Brust legt. Links hinter ihr steht ein Mann mit einem Barett. Halbe Figuren. Zweifelhaft, ob nach Rafael's Erfindung gestochen. Irrig auch Rafael und seine Geliebte genannt.

Gest. in der Manier des *Meisters mit dem Würfel*. B. XV p. 226 N. 75. — Nach Heinecke p. 384 N. 14 wäre dieses Blatt eine Copie von der Gegenseite nach einem Originalstiche.

95. Ein Mann steht vor einer sitzenden Frau. Ohne allen Grund Rafael und seine Geliebte genannt. Der bärtige Mann in kurzer Tunica stehts rechts im Profil gesehen; gegenüber sitzt ihm zuhörend ein junges bekleidetes Weib, den linken Fuss auf eine Kugel setzend. Wahrscheinlich eine Allegorie auf die Wandelbarkeit der Ansichten durch Überredung.

Helldunkel von *Hugo da Carpi*. 8. B. XII p. 140. N. 2. — Anderes Helldunkel mit 4 Platten. Gegenseite in fol. B. XII p. 141. N. 3. — Die Abdrücke mit 3 Platten und wo der Schatten hinter der Frau fehlt, scheint ein anderer Holzschnitt und das Original zu sein.

Einige dem Rafael irrig zugeschriebene Compositionen.

a) Ein Weib vom Rücken gesehen liegt auf einem Thierfell. Sie herzt ein Kind, welches sie im linken Arm hält. Dieses ist dasselbe, wie das der knienden Frau im Kindermord von M. Anton gestochen. Die Landschaft ist venetianisch.

Gest. von *Agostino Veneziano*, in seiner frühern Manier. B. XIV N. 410.

b) Eine bekleidete Frau trägt eine Vase auf dem Kopf, nach der linken Seite gehend. Der Wind bewegt ihr weites Gewand. Nach der Zeichnung eines Schülers von Rafael gestochen von *Agostino Veneziano* 1528. B. XIV N. 470. — Landon N. 453.

c) Der alte Schäfer und der Jüngling. Ersterer sitzt, hält in der Linken einen Stab und zeigt einem jungen Menschen einen Stern, der oben links im Zodiacus steht. Dieser, gegenüber stehend, hält in der Rechten eine Vase, aus der er eine Flüssigkeit zu giessen scheint. Die Darstellungsweise entspricht nicht der des Rafael. Vielleicht gehört die Composition dem Stecher selbst an.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 366. — Cop. ohne Zeichen, Gegenseite.

d) Ein Mann, eine Säulenbasis tragend. Er ist unbekleidet und geht nach der Seite rechts.

Gest. von *Marc Antonio* und *Agostino Veneziano.* Gegenseite. B. XIV N. 476 und 477. Die Zeichnung ist nicht schön genug, um sie dem Rafael zuschreiben zu dürfen. — Landon N. 394.

e) Die Ochsen an der Tränke. Ein junger Hirt stützt sich auf einen Stab und spricht mit einem andern Jüngling, der einem Kalb zu trinken gibt. Rechts ein Wasserbehältniss mit einer Rinne, an welcher zwei Ochsen saufen. Landschaftlicher Hintergrnnd. Sicher ist diese Composition nicht von Rafael, vielmehr scheint sie einem antiken Gemälde entnommen.

Gest. von einem *Schüler des Marc Antonio.* B. XV. p. 51. N. 8.

f) Der Cardinal und der Doctor. Sie sind im Gespräch, letzterer zeigt mit dem Finger auf ein Buch, das er unter dem Arm hält. Die Figuren stehen gleich Statuen auf Sockeln. Helldunkel, welches man von *Hugo da Carpi* glaubt. B. XII p. 144 N. 6. Das Blatt scheint nach der Zeichnung von einem Schüler Rafael's gefertigt.

g) Das gemeinschaftliche Bad. Männer und Weiber in einer Badewanne, gezeichnet: *Bonasone i.* B. XV p. 157. N. 177. — Dieselbe Composition, Gegenseite ist auch mit dem Zeichen des Caduceus herausgekommen, hat die Inschrift: Jo. Georgius Sculp. Raph. Vrb. pinxit, und eine Dedication von M. Bolzetta an Hier. Scala. Spätere Abdrücke haben das Zeichen A. V. und Raph. Vrbi. pinxit 1516. nebst dem Mercurstab.

h) Ein antikes Opfer. Facsimile von *M. C. Metz* nach einer Zeichnung aus der Samml. R. Cosway. Es sind darin der Apostel Paulus aus dem Bild der h. Cäcilia, ein Prophet aus S. Maria della Pace, der Ganymed aus dem Götterfest der Farnesina etc. angebracht!

i) Ein Opfer mit 12 Figuren. Unter denselben ein Knabe, welcher ein Lamm trägt. Der Altar ist in der Mitte. Nach einer Zeichnung von einem Schüler Rafael's, radirt von *Bourgevin Vialart de St. Morys* 1793. London. N. 15.

k) Stück einer Procession unter der Säulenhalle von S. Peter. Links Bischöfe, von hinten gesehen. In der Mitte

einige Schweizer, rechts Volk. Angeblich nach Rafael. Facsimile mit Tonplatte von *Courgevin Vialart de St. Morys.* fol.

l) Vier radirte Blätter. gr. 8. Raph. inv. et del. N. H. Sculp. (*N. Haussart.* Siehe Brulliot II N. 2120.) 1. Ein junger Mann mit langem Gewand, vom Rücken gesehen. In der Rechten hält er ein Buch. 2. Vier halbbekleidete weibliche Figuren, von denen zwei sitzen. 3. Ein sitzender junger Mann mit gesenktem Haupt, von neben gesehn, rechts gewendet. 4. Zwei Wäscherinnen. Ein Weib steht gebückt mit einem Bündel auf dem Kopf. Die andere sieht man hinter einem Hügel. Auf keine Weise ist Rafael in diesen Darstellungen zu erkennen.

Bildnisse und Köpfe.

96. **Hieronymus Aleander**, Erzbischof von Brindisi und Oria. Er ist fast drei Viertheile gesehen, rechts gewendet. In der rechten Hand hält er ein Buch, über das er die Linke mit ausgestrecktem Zeigefinger lehnt. Den Hintergrund bildet ein Zimmer.

Gest. von *Agostino Veneziano* mit der Inschrift: Hieronimus Aleander Archiepiscopus Brundusinus et Oritanus esc. MDXXXVI. kl. fol. B. XIV N. 517. Hier irrig Hier. Alexander genannt. Im Jahr 1519 ward er zum päpstlichen Bibliothekar ernannt. Unter Clemens VII 1525 zum Erzbischof von Brindisi und Oria. Unter Paul III 1538 erhielt er den Cardinalshut. Er starb 1542. Die Behandlungsweise des Portraits ist so sehr die des Rafael, dass demselben wohl mit Recht dieses Bildniss zugeschrieben wird.

97. **Ein Kopf** nach Rafael von *Alexander von Humboldt* radirt 1788. Tauriscus p. 293. N. 45 bezeichnet ihn nicht näher; mir ist er nie zu Gesicht gekommen.

98. **Acht Frauenportraite** in Medaillon. Unter jedem steht: Portrait d'un modèle de Raphael.

Gest. von *Godefroy* und *Aubert* für das Werk: Recueil d'estampes gravés d'après des peintures antiques italiennes par A. B. Desnoyers dessinées en 1818 et 1819. Paris 1821. Vier der Portraite sind in der Villa Rafaele, die vier andern in der Villa Lante in Fresco gemalt. Nur N. 6, das der Geliebten Rafael's, gehört in soweit unserm Meister an, als es eine Benutzung des Bildnisses im Palast Barberini ist.

99. **Bärtiger Kopf eines Mannes, vorwärts gebückt, im Profil gesehen, mit einem Turban bedeckt.**

Gest. von *A. Blotelingh.* So auch ein anderer bärtiger Kopf, vorwärts gestreckt, rechts gewendet, man sieht nur den vordern Theil. kl. rad. Blatt von *J. Richardson.* Beide sind wohl Fragmenten von Cartons zu Tapeten entnommen. Bekanntlich hatte Richardson deren eine grosse Anzahl, an 50 Stück, nach England gebracht.

100. **Weiblicher Kopf, nur der vordere Theil, nach oben gewendet gleich einer h. Catharina.**

Facsimile nach einer Zeichnung. Gest. von *S. Paccini.* 1770.

101. **Mehrere Köpfe nach den Frescomalereien Rafael's im Vatican.**

Radirt von *Jos. C. Bürde* Prag 1795, auf kleine ovale Platten. Sehr manierirt.

102. **Köpfe und Figuren nach den Frescomalereien Rafael's im Vatican und anderen Gemälden.**

Dreiundzwanzig Blätter in 8. 4. und fol. gest. von *J. Drda* nach Zeichnungen von Bergler. Siehe Catalog der Samml. des Grafen von Sternberg. N. 3037.

103. **Köpfe aus den Malereien im Constantinssaal und der Farnesina in der Grösse der Originale.**

Gest. von *Ridinger* und *Saiter.* Siehe Heinecke Nachrichten von Künstlern etc. p. 363 N. 4.

104. **Livre de têtes et de figures, tirées des plus beaux ouvrages de Rafael.**

Grav. par Mademoiselle *de la Haye.* à Paris chez l'académie royale au Louvre 1706. 40 Blätter in gr. fol.

105. **Verschiedene grosse Köpfe nach Rafael. 30 Blätter, nummerirt.**

Gest. in Paris von einem Anonymen.

106. **Verschiedene Köpfe nach Kalken der Frescomalereien Rafael's.**

Gest. von *Stefano della Bella* 1751.

107. **Teste scelte di personnagi illustri etc. dipinte in Vaticano da Raffaelle etc. divise in due Tomi da Paolo Fidanza Pittore. Roma 1757. fol.**

Der 3. und 4. Band erschienen 1763, auch mit französischem Titel. Es sind 144 Köpfe, unter welchem 10 nach *Guido Reni.* Nur die Köpfe des ersten Theils sind von *Fidanza* selbst radirt, die übrigen sind viel geringer.

Zwölf dieser Köpfe hat *D. Bach* in Umrissen kalkirt und in Holz geschnitten.

108. **Raccolta** delle teste dei Filosofi, dei Poeti colle nove Muse ed Apollo etc. al Vaticano. dis. da L. Agricola inc. da diversi. Num. 51 a 30 baj. l'una. Roma presso *Agapito Franzetti.*

109. **Suite d'études** calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphael, accompagnées de la gravure au trait de ces tableaux et de notices historiques et critiques composées par M. Eméric David etc. Paris 1822 chez M. Bonnemaison. 24 Blätter in gr. imp. fol. nach den Gemälden: Lo Spasimo di Sicilia. Die Heimsuchung, die Madonna, die Perle genannt, die Madonna del Pez, und die h. Familie unter dem Eichbaum. In 6 Lieferungen von 1818 bis 1820 erschienen.

Irrig werden dem Rafael zugeschrieben:

a) Büste des Heilandes, jung. *Boulanger sc.* Poilly exc. Oval. gr. fol.

b) Kopf des Heilandes. Gest. von *J. L'Enfant.* Oval. fol.

c) Derselbe, noch jung, eine Weltkugel haltend. Gest. von *Faithorne sen.* Oval. fol.

d) Derselbe, bärtig, von vorn gesehen. Salvator Mundi. Gest. in Schwarzkunst von *E. Kirkall.* gr. fol.

e) Derselbe: Ecce Homo nach dem Gemälde aus der Gallerie Giustiniani in Berlin. Lith. von *G. E. Müller.*

Noch gibt es viele andere Kupferstiche und Lithographien nach Köpfen aus den Bildern Rafael's, die einestheils schon gelegentlich erwähnt wurden, andterntheils zu unbedeutend sind, als dass es nöthig schiene, sie hier alle namentlich anzuführen.

Kupferstiche nach Zeichnungen Rafael's von antiken Monumenten und Sculpturen.

Obgleich es unmöglich sein dürfte zu beweisen, dass nachfolgende Blätter alle nach Zeichnungen, die Rafael gefertigt oder besessen, gestochen wurden, so sollen sie hier doch aufgeführt werden, da sie allgemein für solche genommen werden.

110. **Der Tempel der Fortuna in Rom.**

Gest. von *Nic. Beatrizetto* mit der Inschrift: Templum fortunae virilis, ad ripas Teberis in foro piscario nunc Mariae Aegiptiacae sacratum N. B. F. Tomasius Barl. exc. MDL Romae. Raphael Urbinat. ex lapide coctili Romae extructum. quer fol. B. XV p. 268. N. 99. Ob von Rafael hergestellt?

111. **Die Façade mit den Caryatiden.** Unten mit vier Sclaven, darüber vier Caryatiden. Die Mitte des obern Theiles ziert ein colossaler weiblicher Kopf, Aspasia genannt. An des Monuments Thüre stehen zwei Männer dasselbe messend, und zugleich dessen Grösse angebend. Es befindet sich in der Villa Mattei in Rom.

Gest. von *Marc Antonio.* quer fol. B. XIV N. 538.

112. **Die Basis der Theodosiussäule zu Constantinopel.** Zwei Victorien stehen zu den Seiten eines runden Schildes mit den Buchstaben: S. P. Q. R. Weiter unten drei geflügelte Genien, welche Laubgewinde halten.

Gest. in der Manier des *Agostino Veneziano* fol. mit der Inschrift: Basamento de la colona di Constantinopolo mandato a Rafelo da Urbino. B. XV p. 57. N. 4.

113. **Tempel des Capitolinischen Jupiter.** Die Statue steht vor einer Nische, ist nackt und hat einen Stab in der Linken. Der rechte Arm ist verstümmelt. Unten steht: Primum Templum Jovis in Capitolio.

Gest. von *Agostino Veneziano.* kl. fol. B. XIV N. 535.

114. **Derselbe,** aber mit bekleideter Figur, welche eine Lanze hält.

Gleichfalls von *Agostino Veneziano* gestochen. fol. Bei Bartsch nicht verzeichnet. Siehe Catalog der Samml. des Grafen von Sternberg N. 2970.

115. **Der Altar des Amor.** Die Statue des Gottes steht in einer Nische. Er hält in der Linken einen Bogen und hat den rechten Arm mit einem Gewand bedeckt. Am Altar ist das Relief einer Schlacht angebracht.

In der Manier des *Agostino Veneziano* gestochen. fol. B. XIV N. 536.

116. **Ariadne,** auch Cleopatra genannt, nach der bekannten Statue im Museum des Vatican.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 199. Sehr zarter Stich, frei nach der Antike behandelt. Eine dem Rafael zugeschriebene Zeichnung gleich diesem Stich befindet sich im Nachlass *Lawrence* in London. — Copien danach gibt Bartsch viere an, von denen zwei von der Gegenseite. — Dieselbe Statue nochmals von *Marc Antonio* mit einigen Veränderungen gestochen und nicht so zart behandelt. B. N. 200. — Copie von der Gegenseite.

117. **Laocoon.** Nach der berühmten Marmorgruppe.

Gest. von *Marco da Ravenna* mit der Unterschrift: LAOCHOON. — ROMAE IN PALATIO PONT. IN LOCO QVI VVLGO DICITVR BELVIDERE. B. XIV N. 353.

118. **Flora,** colossale Statue aus dem Palast Farnese, jetzt im Museum zu Neapel.

Gest. von *El. Cheron* nach einer dem Rafael zugeschriebenen Zeichnung im Cabinet de Piles. fol.

119. **Zwei Faune tragen einen Knaben in einem Korb.** Der junge links hält in der Rechten einen Thyrsusstab, der ältere eine brennende Fackel. Nach einem antiken Basrelief abgebildet in Winkelmann Monum. ined. N. 53.

Vorzüglich schön von *Marc Antonio* gestochen. B. XIV. N. 230.

120. **Silen auf einem Esel reitend.** Er wird von zwei Satyrn unterstützt, ein dritter führt das Thier beim Zügel. Nach einem antiken Relief.

Gest. von *Marc Antonio.* B. XIV N. 222. Dieses Blatt gehört zu einer Folgenreihe von 8 Darstellungen. — Landon N. 377.

Verschiedene Grottesken.

121. Zwei Knaben halten einen Tempel, in welchem Venus und Amor. Die Knaben sitzen auf Drachen, deren Flügel sich in Blätterwerk endigen und von einem auf dem Tempel stehenden Amor zusammengefasst werden. Gest. von einem Schüler *Marc Anton's.* B. XV. p. 56. N. 1.

122. Pilasterverzierungen. Sieben grosse Folioblätter nach Holzschnitzverzierungen, immer 3 Pilaster auf jedem Blatt. „Opus patavini" gezeichnet, auf zwei Täfelchen steht die Jahrszahl 1544. Es sind in den Ornamenten Rafaelische Compositionen benutzt, namentlich allegorische Figuren.

Nachfolgende Blätter sind alle Erfindungen von *Giovanni da Udine*:

a) Fries mit dem Amor und einer Sirene. Gest. von *Agostino Veneziano* 1530. B. XIV N. 539.

b) Grotteske mit zwei Satyrn und zwei Sphinxen, oben der vordere Theil eines Stiers. Gest. von *Agostino Veneziano.* B. XIV N. 559.

c) Grotteske mit einem Satyr und einem Tritonen. Oben mit Männern, Kindern und Thieren. Gest. von *Agostino Veneziano.* B. XIV N. 561.

d) Zwanzig Blätter mit Grottesken, 18 derselben von *Agostino Veneziano* gestochen, 2 von I. F. B. XIV N. 564—583.

e) Sechs Blätter mit Grottesken, etwas grösser als vorhergehende. Gest. vom *Meister des Würfels.* B. XV p. 230. N. 80—85.

[illegible] Verschiedene Grottesken. [illegible]

121. Zwei Knaben halten einen Tempel, in welchem Venus und Amor. Die Knaben sitzen auf Drachen, deren Flügel sich in Blätterwerk endigen und von einem auf dem Tempel stehenden Amor zusammengefasst werden. Gest. von einem Schüler *Marc Anton's*. B. XV. p. 56 N. 1.

122. Pilasterverzierungen. Sieben grosse Folioblätter nach Holzschnittsverzierungen, immer 3 Pilaster auf jedem Blatt, „Opus patavii" gezeichnet, auf zwei Täfelchen steht die Jahrszahl 1511. Es sind in den Ornamenten Rafaelische Compositionen benutzt, namentlich allegorische Figuren.

Nachfolgende Blätter sind alle Erfindungen von *Giovanni da Udine*:

a) Fries mit dem Amor und einer Sirene. Gest. von *Agostino Veneziano* 1536. B. XIV N. 238.

b) Grotteske mit zwei Satyrn und zwei Sphinxen, oben der vordere Theil eines Stiers. Gest. von *Agostino* [illegible] B. XIV N. 239.

c) Grotteske mit einem Satyr und einem [illegible] mit Männern, Kindern und Thieren. Gest. [illegible] *veneziano*. B. XIV N. 241.

d) Zwanzig Blätter mit Grottesken [illegible] *Agostino Veneziano* gestochen? [illegible]

e) Sechs Blätter mit Grottesken [illegible] herrührende. Gest. vom *Meister des Würfels*. B. [illegible] N. 80–85.

Register der sämmtlichen Werke Rafael's

nach den Gegenständen geordnet.

Zur bequemern Übersicht sind hier vorerst die umfassenden Darstellungen im Vatican und in andern Gebäuden nur summarisch angegeben, jeder einzelne Gegenstand findet sich weiter unten in der jedesmaligen Abtheilung, in die er gehört, verzeichnet. Die beifolgende Ordnung beginnt dann mit den biblischen Gegenständen, ihnen folgen Christus-, Madonnen- und Heiligenbilder, Sibyllen, mythologische Darstellungen, Amorinen- und Kinderspiele, allegorische und profane Darstellungen, Schlachten, Scenen aus dem gewöhnlichen Leben, Bildnisse, Köpfe, Studien und Ornamente. Den Schluss machen die Werke der Bildhauerei und Baukunst. Die Bezeichnungen G. Z. K. beziehen sich auf: Gemälde, Zeichnung, Kupferstich.

Zimmer della Segnatura I 137—162. II 65—118.
— des Heliodor I 192—201. II 153—162.
— des Burgbrandes I 259—264. II 190—199.
Saal des Constantin I 318—336. II 365—380.
— der Palafrenieri I 267. II 201.
Loggien des Vatican I 267—270. II 202—230
Cartons zu der Apostelgeschichte II 250—258.
Tapeten für die Capelle Sixtina I 270—279. II 230—258. 273.
— für die Peterskirche I 279. 336. II 260—270.
— mit Kinderspielen II 271.
Capelle Chigi I 248—249. II 446—448.
Badezimmer im Vatican I 284—287. II 277—282.
Loggia der Farnesina I 303. II 342—350.
Villa Palatina I 287. II 284.
— Rafaele I 287. II 286—288.
— Madama I 252. II 457.

Altes Testament.

48 Darstellungen in den Loggien des Vatican.

Gott trennt das Licht von der Finsterniss II 210.
Scheidung des Wassers von der Erde II 210.
Schöpfung der Sonne und des Mondes II 211.
— der Thiere II 211.
— der Eva II 211.
Sündenfall II 211.
Vertreibung aus dem Paradiese II 212.
Bau der Arche II 212.
Sündfluth II 213.
Ausgang aus der Arche II 213.
Noa's Opfer II 213.
Abraham und Melchisedech II 214.
Verheissung an Abraham II 214.
Die drei Engel II 214.
Loth's Flucht II 214.
Gott erscheint dem Isaac II 215.
Isaac herzt Rebecca II 215.
Isaac segnet Jacob II 215. 227.
Esau verlangt den Segen II 215.
Jacob sieht die Himmelsleiter II 216.
Jacob am Brunnen II 216.
Jacob's Werbung um Rahel II 216.
Jacob's Heimkehr II 216.
Joseph erzählt seine Träume II 217.
Joseph verkauft II 217.
Joseph und Potiphar's Weib II 217.
Joseph vor Pharao II 218.
Findung Mosi II 218.
Feuriger Busch II 219.
Durchgang durchs Rothe Meer II 219.
Moses schlägt Wasser aus dem Felsen II 219.
Moses erhält die Gesetztafeln II 219.
Goldnes Kalb II 220.
Wolkensäule II 220.
Moses zeigt die Gesetztafeln II 220.
Durchgang durch den Jordan II 220.
Jericho's Fall II 221.
Sieg über die Ammoniter II 221.
Ländervertheilung durchs Loos II 222.
David zum König gesalbt II 222.
David's Sieg über Goliath II 222.
David's Siegeszug II 223.
David sieht Bathseba II 223.
Salomon zum König gesalbt II 223.
Salomon's Urtheil II 223.
Die Königin von Saba II 224.
Erbauung des Tempels II 224.

10 Friesartige Darstellungen in den Loggien.

Gott heiligt den siebenten Tag II 226.
Opfer Kain und Abel's II 226.
Der Regenbogen II 226.
Abraham's Opfer II 226.
Isaac segnet Jacob II 227.
Jacob ringt mit dem Herrn II 227.
Joseph's Wiedererkennung II 227. 593.
Das Mannalesen II 227.
Josua redet mit dem Volk II 228.
Bathseba vor David II 229. Z. II 553.

Gott der Schöpfer I 249. II 448.
Erschaffung des Adam K. II 627.
Erschaffung der Eva G. I 60. II 9.
Adam Z. II 551.
Eva Z. II 531.
Sündenfall G. Stanze I 144. 162. II 113. Loggia II 211. Z. II 599. K. II 626.
Vertreibung aus dem Paradiese G. II 212. Z. nach Michel Angelo II 551.
Opfer Kain und Abel's G. I 65. II 16. Loggia II 226.
Gott erscheint dem Noa G. I 193. II 153.
Noa geht in die Arche G. II 387. K. II 626.
Abraham's Opfer G. I 193. II 154. Loggia II 226.
4 Blätter aus dem Leben Abraham's K. II 628.
Loth und seine Töchter G. II 628.
Jacob sieht die Himmelsleiter G. I 194. II 154. Loggia II 216.
Joseph in die Grube geworfen Z. II 479.
Joseph aus dem Gefängniss geführt Z. II 615.
Joseph vor Pharao G. II 162.
Aus der Geschichte Joseph's Z. II 555.
Joseph's Becher in Benjamin's Sack gefunden Z. II 598. K. II 626 (2).
Joseph's Wiedererkennung Z. II 593.
Der feurige Busch G. I 194. II 155.
Durchgang durchs Rothe Meer G. II 162. Loggia II 219.
Moses empfängt die Gesetztafeln G. II 163. Loggia II 219. Z. II 555.
7 Blätter aus der Geschichte Mosi K. II 627.
Simson bezwingt den Löwen Z. II 470. 554.
Judith G. II 387. 388. K. II 627.
David und Jesajas G. II 7. Z. I 57. II 474. 475.
Jesajas G. I 179. II 136.
4 Propheten und 4 Sibyllen G. I 190. II 165.
2 Propheten Z. II 555.
Vision des Hesekiel G. I 257. II 183.
David, der Sieger Goliath's K. II 627.
Bathseba vor David Z. II 553. Loggia II 229.
Salomon's Urtheil G. I 160. II 114. 223.

Die Königin von Saba. Loggia II 224. K. II 627.
Heliodor G. I 194. II 156.
Marter der h. Felicitas G. I 290. II 350.
Der Levit von Ephraim Z. II 505.
Tobias vom Engel geführt G. I 58. II 6. K. II 628.

Neues Testament.

Verkündigung G. Predella: I 68. II 23. für Bologna I 173. II 388. bei Mancini II 13. bei Longhi II 389. bei Gozzi II 389. in den Stanzen II 116. 163. Z. II 501. 615. K. II 632.
Heimsuchung G. I 292. II 302.
Geburt Christi G. aus Todi I 57. II 4. für Canossa I 257. II 185. bei Tallard II 389. bei Guidi II 389. in Perugia II 390. Z. II 555. 615. K. 633.
Anbetung der Hirten G. für Bentivoglio und in Spanien I 96. II 55. Loggia II 224. Tapete II 265. in Urbino II 57. Z. II 555. K. II 632. 633.
Anbetung der Könige G. Predella im Vatican I 68. II 23. in Berlin I 66. II 16. in Rouen II 7. in Copenhagen II 15. Loggia II 224. Tapete II 226. in Citta della Pieve II 8. Z. II 615.
Darbringung im Tempel G. Predella I 68. II 23. Tapete II 267. Z. II 475.
Flucht nach, und Ruhe in Egypten G. II 395. K. II 633 (2)
Kindermord, Tapete II 261. Z. II 469 (2) 532. 600. 615. K. II 628.
Predigt Johannes des Täufers G. I 88. II 44.
Taufe Christi G. Predella in München I 64. II 14. in Rouen II 7. Loggia II 225. Z. II 559.
Wundervoller Fischzug. Tapete I 272. II 236. 253.
Christus am Tisch des Pharisäers Z. II 615. K. II 629.
Die Samariterin am Brunnen G. II 633.
Predigt im Schiffe K. II 633.
Wundervolle Speisung K. II 633.
Verklärung G. I 304. 319. II 355.
Hier sind zwei Schwerter G. II 116.
Abendmal G. II 179. Z. II 504. 542. K. II 629.
Christus auf dem Ölberg G. I 77. II 31. Predella II 41.
Christus vor Herodes Z. II 496.
Kreuztragung G. I 290. II 299. Predella II 41.
Christus am Kreuze G. II 391 (5). Siehe auch Christus mit Heiligen.
Kreuzabnahme K. II 630. 634.
Christi Leichnam von Maria beweint K. II 631.
Christi Leichnam von den Seinen beweint G. Predella II 42. 390. Z. II 76 (9). 533. 558 (2). K. II 631. 632.
Grablegung G. I 116. II 72. Z. II 480. 491. 495. 525. 557 (3). 571. 593. 595. 596. 616. K. II 634.
Auferstehung Christi G. I 58. II 5. Predella in München I 64. II 14. in Rouen II 7. Loggia II 229. Tapete II 268. Z. II 559.

Christus im Limbus. Tapete II 269. Z. II 481.
Christus erscheint der Magdalena, Tapete II 268.
Christus zu Emaus, Tapete II 269.
Christus erscheint den Jüngern G. II 199.
Der ungläubige Thomas G. II 116.
Weide meine Schafe, Tapete I 273. II 238. 253. G. II 200.
Christi Himmelfahrt, Tapete II 270.
Ausgiessung des h. Geistes, Tapete II 270.
Stephani Steinigung, Tapete I 174. II 240. Z. II 563.
Heilung des Lahmen, Tapete I 273. II 241. 254. K. II 634.
Petrus und Simon der Magier vor Nero G. II 200.
Tod des Ananias, Tapete I 274. II 242. 254. Tod seiner Frau, Tapete II 276. Z. II 504.
Pauli Bekehrung, Tapete I 275. II 244.
Elymas mit Blindheit geschlagen, Tapete I 275. II 245. 254.
Paulus in Lystra, Tapete I 276. II 246. 255.
Pauli Predigt in Athen, Tapete I 277. II 248. 255.
Paulus im Gefängniss, Tapete I 277. II 250.
Petri Befreiung aus dem Gefängniss G. I 198. II 160.
Aus dem Leben des Apostels Paulus, Sockelbilder II 245. 247. 249.
20 Blätter aus der Apostelgeschichte K. gez. G. D. W. II 634.
Jüngstes Gericht G. II 393.

Christus und Christus mit Heiligen.

Das Christkind Z. II 471. K. II 639 (2).
Jesus mit Johannes spielend G. I 57. II 4.
Christusköpfe Z. 477. K. II 672 (5).
Christus und die Apostel G. I 267. II 201.
Christus am Kreuz G. II 391. Desgleichen mit Heiligen G. Gall. Fesch I 62. II 12. aus S. Geminiano II 391. aus S. Cassiano II 391. in Citerna II 391. in Mailand II 391.
Pietà, oder Christus auf dem Grabe sitzend G. Predella II 42. in Berlin I 70. II 27 (2). Z. II 615. K. II 634 (2).
Pax vobis G. I 88. II 45.
H. Dreieinigkeit, Kirchenfahne I 60. II 9.
Desgleichen mit sechs Camaldulensern, Fresco in S. Severo I 89. II 46.
Die fünf Heiligen G. in Parma II 415.
Christus von Engeln umgeben Z. II 609.

Maria mit Heiligen.

Madonna mit den h. Hieronymus und Franciscus, in Berlin G. I 65. II 19.
— der Nonnen des h. Antonius, in Neapel G. I 87. II 39.
— der Familie Ansidei, in Blenheim G. I 88. II 43.
— des Baldachins, im Palast Pitti G. I 125. II 89.
— aus dem Dom zu Pisa, in London G. I 130. II 414.
— aus Fuligno, im Vatican G. I 177. II 134.

Madonna mit dem Fisch, in Spanien G. I 213. II 150.
— mit dem h. Sixtus, in Dresden G. I 300. II 338.
— in der Akademie zu Florenz G. II 8.
— aus dem Stadthaus zu Perugia G. II 7. Z. II 561.
— in S. Girolamo zu Perugia G. I. 506.
— in S. Agostino zu Perugia G. II 42.
— in Città di Castello G. II 43.
— in der Wiener Akademie G. II 411.
— des Professors Mochetti in Mailand G. II 412.
— mit den drei Heiligen K. II 640.
— mit den drei Erzengeln K. II 641.
Entwürfe zu Madonnen mit Heiligen Z. II 561. 595.

H. Familien von vier und mehr Figuren.

Madonna des Duca di Terranova in Neapel G. I 86. II 36.
H. Familie aus dem Hause Canigiani, in München G. I 115. II 68.
— — der Familie Pio, in Neapel G. I 187. II 147.
— — unter der Eiche, in Spanien G. I 293. II 304.
— — mit der Eidechse, in Florenz G. II 305.
— — die Perle genannt, in Spanien G. I 293. II 306.
— — mit der Katze, in Neapel G. II 308.
— — der Familie Okomore in England G. II 309.
— — beide Kinder halten ein Lamm, in Spanien G. II 400.
— — beide Kinder halten einen Pergamentstreifen, in Spanien u. a. O. G. II 402.
— — in den Ruinen, in Spanien u. a. O. G. II 401.
— — in der Carmeliterkirche zu Perugia G. I 125. Z. II 610.
— — die Grosse, für Franz I, in Paris G. I 295. II 312.
— — die Kleine, in Paris G. I 297. II 320.
— — Ruhe in Egypten, in Wien G. II 395.
Madonna dell' Impannata, in Florenz G. I 186. II 394.
— mit den Candelabern, in Lucca G. I 300. II 399.
— del passeggio G. II 397.
— in der Johannescapelle zu Palermo G. II 412.
— del cappucino G. II 413.
— des Marquis of Bute G. II 413.
H. Familie im Hause Maggiori G. II 407.
— — aus dem Hause Ricasoli G. II 408.
— — im Hause Gregori zu Fuligno G. II 408.
— — im Hause Formenti zu Riva G. II 409.
— — im Hause del Verme zu Mailand G. II 410.
— — beim Herzog von Devonshire G. II 410.
— — in der Gallerie zu Söder G. II 411.
— — in Schweden G. II 411.
— — mit dem Erzengel Michael G. II 411.
— — mit der Badewanne, in Dresden G. II 411. Andere K. II 635.
— — in S. Maria in Piazza zu Florenz G. II 412.
— — in S Andrea zu Urbino G. I 42.
— — aus S. Pietro maggiore zu Perugia G. II 389.

H. Familie mit der h. Anna K. II 635.
— — mit zwei Engeln K. II 638.
— — unter einem Baume sitzend K. II 638.
— — in geschabter Manier von Sommer K. II 639.
Madonna mit dem langen Schenkel K. II 635.
— in Wolken K. II 636.
— von einem Engel gekrönt K. II 636.
— von zwei Engeln gekrönt K. II 636.
Entwürfe zu heiligen Familien Z. II 506. 508. 543. 560. 595. 610.

H. Familien und Madonnen von drei Figuren.

Madonna mit dem Stieglitz, in Florenz G. I 92. II 48.
Die h. Jungfrau im Grünen, in Wien G. I 93. II 49.
H. Familie mit der Fächerpalme, in London G. I 94. II 51.
— — mit Joseph ohne Bart, in S. Petersburg G. I 110. II 58.
— — das Kind reitet auf einem Lamm G. I 130. II 91. 413. Z. II 616.
Madonna, la belle Jardinière genannt, in Paris G. I 122. II 86. I XXVIII.
— mit dem schlafenden Christkind G. I 123. II 82.
— mit dem Diadem, in Paris G. I 176. II 132.
— untermaltes Bild G. I 130. II 92.
— auf der Wiese, Hrn. Noé gehörig G. II 405.
— di Loreto, oder di Sassoferrato G. I 174. II 126.
— mit den Rosen, in Rom G. II 128.
— aus dem Hause Alba, in S. Petersburg G. I 176. II 128.
— aus dem Hause Aldobrandini, in London G. I 176. II 131.
— della Sedia, in Florenz G. I 294. II 294.
— della Tenda, in München u. a. O. G. I 300. II 297.
— beide Kinder halten einen Pergamentstreifen, in Spanien u. a. O. G. II 402.
— in den Ruinen, in Spanien u. a. O. G. II 401.
— del Consiglio de' X, aus Venedig G. II 406.
— im Catalog von Lepicié G. II 406.
— in der Tribune zu Florenz G. II 407.
— aus Castel franco di sotto, in Petersburg G. II 408.
— im Hause Manfredini G. II 409.
— mit dem Schmetterling G. II 410.
— aus dem Hause van Reynst, in England G. II 413.
— des Herzogs von Tallard G. II 412.
H. Familie in der Gallerie Fesch. G. I 50.
— — im Catalog der Gemälde Karl's I. G. II 413.
— — im Catalog der Gemälde Jacob's II. G. II 413.
— — Maria gibt dem Kind die Brust K. II 635.
— — mit Joseph K. II 637. 638.
— — Johannes reicht Trauben dar K. II 638.
— — mit der h. Anna G. II 410.
Entwürfe zu Madonnenbildern von drei Figuren. Z. II 483. 484. 506 (2). 507. 544. 560 (4). 582. 594. 606. 616 (2).

Madonnenbilder von zwei Figuren.

Madonna der Gräfin Alfani in Perugia G. I 64. II 18.
— aus der Samml. Solly in Berlin G. I 65. II 13.
— aus dem Hause Staffa in Perugia G. I 68. II 24.
— La vierge au livre, in Paris G. II 25.
— im Spedale della Misericordia zu Perugia G. II 25.
— des Grossherzogs von Toscana G. I 85. II 35.
— kleine, aus der Gallerie Orléans, jetzt im Besitz des Hrn. Aguado Marquis de las Marismas del Guadalquivir in Paris. Gest. von E. Forster 1838. kl. fol. G. I 110. II 59.
— aus dem Hause Tempi in München G. I 120. II 81.
— kleine des Lord Cowper G. II 37.
— grosse des Lord Cowper G. I 121. II 83.
— aus dem Hause Colonna, in Berlin G. I 121. II 84.
— mit der Nelke G. I 131. II 79.
— mit der Rose G. II 80.
— mit dem stehenden Christkind, aus der Gall. Orléans, in London G. I 187. II 146.
— des Herzogs von Bridgewater G. I 187. II 144.
— dem Kinde Blumen gebend G. II 404.
— im Catalog von Lepicié G. II 406.
— im Palast zu Madrid G. II 407.
— im Escurial G. II 407.
— im Hause Fumagalli zu Mailand G. II 407.
— des Grafen Bisenzo, in Frankfurt G. II 403.
— aus dem Hause Baglioni G. II 408.
— im Hause Petrucci zu Rom G. II 409.
— im Hause Muggi zu Turin G. II 409.
— aus der Samml. von Praun in Nürnberg G. II 409.
— à la Pensée genannt, in Frankreich G. II 410.
— im Palast zu Kensington G. II 410.
— Le premier devoir des mères, in Paris G. II 411.
— aus der Samml. Kleinschmidt in Wien G. II 411.
— des Grafen von Schönborn G. II 412.
— das Kind verehrend (von F. Francia) G. II 413.
— aus dem Hause Colonna zu Marino G. II 19. 413.
— aus der Samml. Hertel in Augsburg G. II 413.
— aus dem Hause Nocchi G. II 90.
— in S. Chiara zu Urbino G. I 43.
— ehedem in Urbino G. II 37.
— im väterlichen Hause. Fresco I 40.
— mit der Aloe G. II 186.
— auf einem Sessel sitzend K. II 636.
— mit dem segnenden Christkind K. II 636.
— mit dem Vogel K. II 637.
— das Kind küssend K. II 637.
— in einem Buche lesend K. II 637.
— in geschabter Manier von Honston K. II 638.
Entwürfe zu Madonnen mit dem Jesuskinde: Z. II 468. 471 (2). 474. 482 (2). 483 (3). 484 (2). 490. 498. 505. 506. 508. 531. 538. 560 (2). 561 (2). 582. 583. 594. 601. 609 (2). 611 (2). 616 (3).

Madonnenköpfe.

Entwürfe in England Z. II 561. 595. 609.
In Kupfer gestochen von J. Boulanger oder Houlanger, mit niedergeschlagenen Augen.
Desgl. von F. Poilly, in Oval gr. fol., nach dem in der h. Familie zu Neapel.
Desgl. von Lalouette K. II 87.

Aus der Geschichte der Maria.

Mariä Darstellung im Tempel K. II 641.
Mariä Trauung: in Mailand G. I 75. II 28. G. II 30. K. II 641.
Die Marien auf der Stiege Z. II 600. K. II 639.
Maria am Kreuze stehend Z. II 615.
Mater dolorosa K. II 630.
Maria ohnmächtig am Grabe Christi Z. II 481.
Begräbniss der Maria G. II 392.
Himmelfahrt Mariä G. II 392. Z. II 615. K. 639.
Krönung Mariä. G. aus S. Francesco I 67. II 20. aus Monte Luce I 337. II 380. Tapete I 279. II 258. Entwürfe: Z. II 561. 562. 615. K. II 640.
Predella mit mehreren Darstellungen für ein Altarblatt von Pinturicchio G. I 70. Desgleichen von Perugino G. I 499.

Heiligenbilder.

Die h. Dreieinigkeit. Kirchenfahne I 60. II 9.
Gott der Schöpfer. Mosaik I 249. II 448.
Gott Vater und zwei Engel, Lunette G. I 87. II 40.
— — mit Engeln; zur Grablegung G. I 119. II 77.
Christus und die Apostel G. u. K. II 201.
Petrus und Paulus G. I 218. II 418. K. II 643.
Die fünf Heiligen G. II 415.
Die vier Heiligen, oder drei Apostel mit einer h. Frau K. II 643.
S. Michael, kl. Bild in Paris I 79. II 34. Gr. Bild in Paris I 294. II 309. G. aus der Carthause zu Pavia I 58. II 6. Fresco zu Orvieto I 502. Kopf in München G. II 420. K. II 641.
S. Raphael den kl. Tobias führend. G. in Urbino I 30. 42. aus der Carthause zu Pavia G. I 58. II 6. K. II 644.
Propheten, Fresco in Rom I 190. II 165. G. aus Perugia I 7. Z. I 57. II 474. 475. Z. II 555.
Jesajas, Fresco in Rom I 179. II 136.
Johannes der Täufer, in Florenz G. I 302. II 351. in Paris G. II 355. Z. II 489. 509. 594. K. II 643.
Johannes der Evangelist G. II 418. Marter des Heiligen G. II 351.
Lucas die h. Jungfrau malend G. II 416.
Petrus und Simon der Magier G. II 200.
Domine quo vadis G. II 200.

Andreas, sein Märtyrerthum G. II 186. Z. II 468.
S. Stephan Z. II 563.
S. Sebastian. Brustbild in Bergamo G. I 76. II 30. ganze Figur: in Urbino G. I 42. Desgl. in Paris G. II 420. Z. II 475 (3). 508.
S. Georg mit dem Schwert, in Paris G. 78. II 33. mit der Lanze, in S. Petersburg G. I 109. II 57. Tapete II 58. Z. II 617. K. II 642 (2).
S. Hieronymus G. II 417 (3). Z. II 548. K. I 578. II 642 (3).
— — und Franciscus in Citerna G. II 391.
Vier Franciscaner, in Urbino G. I 42.
S. Franciscus und Antonius G. II 42.
S. Sebastian, Franciscus, Herculanus und Constantius; vier kl. Heilige in Perugia G. II 7.
S. Lodovicus und Herculanus, in Berlin G. I 70. II 27.
Sechs kleine Heilige in der Samml. des Grafen Bisenzo in Rom G. II 420.
Krönung des h. Nicolaus von Tolentino G. I 62. II 10.
Märtyrer, in England G. II 393.
S. Ludwig in Rüstung K. II 643.
M. Magdalena, aus Urbino G. II 419.
Magdalena und Catharina, in Rom G. I 64. II 15.
S. Catharina von Alexandrien, in der Nationalgallerie in London G. I 119. II 71. aus der Samml. Wicar G. II 28. in Neapel G. II 338. K. II 338.
Die mystische Vermählung der h. Catharina, Holzschnitt II 640. K. II 644. G. in London I 96. in Città di Castello G. II 43.
S. Cäcilia, in Bologna G. I 254. II 180.
S. Margaretha, in Paris G. I 295. II 316. in Wien G. II 317.
S. Barbara K. II 643.
Engel, in Rom G. II 420. 448. Z. II 468. 469. 517. 531. 563. 597. K. II 644 (3).

Sibyllen.

Sibyllen und Propheten, Fresco in Rom I 190. II 165.
Sibyllen im Cambio zu Perugia II 8.
Sibyllen mit dem Zodiacus K. II 644.
Sibylle Cumäa K. II 644.
Sibylle mit der Fackel K. II 645.

Mythologische Darstellungen.

Die drei Grazien G. I 112. II 65. Z. II 468.
Galathea, Fresco I 229. II 172.
Parnass, Fresco I 145. 164. II 98.
Apollo's Sieg über Marsyas, Fresco I 144. II 113. K. I 145. II 650.
Apollo, Minerva und die Musen K. II 650.
Apollo und Diana, Fresco II 374. 378.
Apollo Z. II 610.

Apollo mit den Jahreszeiten K. II 656.
Minerva K. II 650 (2).
Vier Musen in Nischen K. II 651.
Fabel des Amor und der Psyche, in der Farnesina I 303. II 342—349. — 33 Kupferstiche II 651. 653.

Im Badezimmer und in der Villa Palatina.

Geburt der Venus I 286. II 279.
Venus und Amor auf Delphinen I 286. II 280. 285.
Venus klagt dem Amor ihre Wunde I 286. II 280. 285.
Venus zieht sich einen Dorn aus I 286. II 281. 285.
Venus und Bacchus oder Adonis I 287. 579. 585. II 282. 285.
Pan und Syrinx I 286. II 281. 285.
Vulcan und Pallas I 287. II 282.
Cupido und Pan II 283.
Sechs Amorine als Sieger I 287. II 282.
Mnemosyne und vier Musen II 285.

Planeten: Apollo, Luna, Saturn, Jupiter, Mars, Mercur und Venus; Mosaiken in der Capelle Chigi I 249. II 448.
Planeten: Phöbus, Diana und fünf Gottheiten in ihren Wagen stehend, nebst vier Zeichen des Zodiacus. Fresco in der Sala Borgia I 291. II 422.
Jupiter und Ganymed. Juno auf ihrem Wagen. Pluto und Proserpina. Neptun auf dem Meer. Frescos in der Villa Madama II 423.
Tag- und Nachtstunden G. II 422.
Diana und Callisto. Saturn und Venus. Jupiter und Europa. Venus mit einem Bock. Frescomalereien in der Farnesina II 423.
Jupiter im Zodiacus K. II 645.
Neptun den Sturm beschwichtigend K. II 645.
Neptun, Tritonen und Nereiden Z. II 530.
Nymphen und Tritonen Z. II 570 (2).
Nymphe, die sich einem Jünglinge nähert K. II 655.
Najade K. II 650.
Flussgott K. II 650.
Venus von Medicis Z. II 486. 572.
— Victrix Z. II 602.
— und Amor auf dem Meer K. II 646.
— und Amor, der eine Fackel hält, auf Delphin K. II 646.
— aus dem Bad gestiegen. K. II 646.
— trocknet sich die Füsse K. II 647.
— und Amor in einer Nische stehend K. II 647.
— und Vulcan K. I 283. II 647.
— nähert sich Amorinen. Holzschnitt II 459. 648.
— steht bei Amor auf Wolken K. II 647.
— eine Fackel haltend und zwei Amorine K. II 654.
— und die Grazien K. II 654.
— und vier Musen, Fresco II 285.
Juno und Venus, Apollo und Venus. Die Entführung des Ganymed. Phönix. Vier Blätter K. II 655.

Amor auf dem Meer entfliehend K. II 646.
— auf einem Delphin reitend K. II 656.
— einen Pfeil haltend K. II 657.
Bacchus Z. II 486.
— bei der Weinlese K. II 648.
— von Genien umgeben K. II 654.
Bacchuszug Z. II 589.
Bacchanal, gr. Blatt K. II 656.
Alter und junger Bacchant K. II 654.
Faune und Bacchantinnen K. I 589. Z. II 515. 546.
Der Satyr und das Kind K. II 653.
Der Faun und ein Kind K. II 653.
Zwei Faune tragen ein Kind K. II 583.
Opfer des Priapus K. II 656.
Mercur Z. II 571.
Hercules drei Centauren bekämpfend Z. II 485.
Der Gallische Hercules Z. II 572.
Hercules erdrückt den Antheus K. I 585. II 648.
Desgleichen im Beisein der Erde K. II 649.
Hercules erdrückt den Löwen K. I 585. II 649 (3).
— trägt die Himmelskugel. Arabeske II 249. 274.
Einer der Dioscuren Z. II 494.
Aurora entsteigt dem Schoos der Thetis I 234. K. II 437.
Psyche die Götter anrufend Z. II 514.
Psyche gegeiselt K. II 656.
Leda Z. II 486. 546. K. II 655. 656.
Tod des Adonis Z. II 551. 571.
Lycaon in einen Wolf verwandelt K. II 648.
Europa entführt K. II 654.
Phaethons Sturz K. II 655.
Die Parzen, Arabeske II 239. 274.
Hochzeit des Vertumnus mit Pomona G. II 288.
Urtheil des Paris Z. II 602. K. II 649. 650.
Laocoon und seine Söhne K. I 591.
Knabe auf einem Delphin Z. II 486.
Hexenfahrt, lo stregozzo genannt K. II 659.

Amorinen- und Kinderspiele.

Amorine mit den Emblemen der Götter, in der Farnesina G. II 348—350.
6 Amorine als Sieger auf ihren Wagen G. I 287. II 282.
2 Knaben halten das Wappen Julius II. G. I 180. II 138.
Kinderspiele zu 5 Tapeten II 271.
Amorine, denen sich Venus nähert G. II 459. 648.
4 Knaben spielen mit einem Ferkel Z. II 472.
4 spielende Knaben Z. II 472.
Knabe auf einem Delphin reitend Z. II 486.
3 Knaben spielen mit einem Hunde Z. II 522.
19 spielende Amorine und Knaben Z. II 536. Holzschnitt II 659.
8 liegende Kinder Z. II 548.

7 Knaben und eine Frau Z. II 579.
7 spielende Knaben Z. II 585.
3 beisammen sitzende Knaben Z. II 618.
Amorin auf dem Meer entfliehend K. II 646.
Tanz zweier Amorine mit sieben Kindern K. II 657.
2 Amorine K. II 657.
8 Amorine K. II 657.
2 Amorine mit 2 Löwen K. II 658.
Triumphzug des Amor K. II 658.
Knabe auf einem Bock, langer Zug K. II 658.
Weinlese durch 20 Kinder K. II 658.
Knabe von einem Bock niedergestossen und 9 Amorine K. II 658.
Amorin mit dem Schmetterling und viele andere spielende Amorine. Holzschnitt II 659.
5 spielende Knaben K. II 659.

Allegorische Darstellungen.

Vision eines Ritters G. I 69. II 25.
Zwei Genien halten das Wappen Julius II. G. I 180. II 138.
Abondantia, in Paris G. I 297. II 321.
Die drei theologischen Tugenden, Predella I 119. II 78. Arabeske II 244. 274.
Drei Cardinaltugenden, Fresco I 161. II 109.
Theologie, Fresco I 139. II 111.
Philosophie, Fresco I 147. II 112. Als Relief I 160. II 106.
Jurisprudenz, Fresco I 161. II 112.
Poesie, Fresco I 145. II 111.
Astronomie, Fresco I 147. II 113.
Theologie, die Disputa genannt, Fresco I 140. 163. II 94.
Die Schule von Athen, Fresco I 148. 164. II 101. Angeblich erste Entwürfe hiezu I 591. II 108.
Caryatiden im Zimmer des Heliodor I 201. II 161.
Allegorie auf die Tugenden Clemens VII. Tapete II 270.
Förderung der Künste und Wissenschaften, im Constantins-Saal II 379.
Sinnbilder der Medicäer im Constantins-Saal II 378.
Die Jahrszeiten, Arabeske II 239.
Die Tagszeiten, Arabeske II 249. 274.
Planeten in der Capelle Chigi, Mosaik II 448.
Tag- und Nachtstunden G. II 422.
Charitas G. II 78. 421. Z. II 563. 603.
Spes, oder die Hoffnung G. II 78. 422.
Der gute Hirte Z. II 547.
Genius ein Schild haltend Z. II 517.
Verleumdung Z. II 602.
Meditation K. I 582.
Cognitio Dei K. II 660.
Reinheit K. II 660.
Sieben Tugenden K. II 661.
Friede K. II 661.

Stärke K. II 661.
Vorsicht K. II 661.
Beständigkeit K. II 661.
Fortuna K II 661.
Die sieben freien Künste K. II 662.
Rafael's Traum K. I 578.
Das Gerippe, lo stregozzo K. II 659.
Ein Mann, der zwei Trompeten bläst, und andere Figuren K. I 581.
Die Laster nach der Scheibe schiessend G. I 288. II 288.

Profane Geschichte.

Lebensereignisse des Äneas Sylvius Piccolomini (Pius II) Z. I 71. II 468. 486. 496. 575. 576.
Lebensereignisse des Giovanni de' Medici (Leo X). Tapetensockel II 235. 237. 239. 240. 242. 243.
Übergabe der Pandekten G. I 161. II 109.
Übergabe der Decretalen G. I 161. II 110.
Alexander lässt die Werke Homer's ins Grab des Achilles legen G. I 147. II 114.
Augustus verhindert das Verbrennen der Äneis G. I 147. II 115.
Seleucus verurtheilt seinen Sohn G. II 116.
Heerzug des Attila G. I 199. II 159. Z. II 570.
Messe von Bolsena G. I 196. II 157. Messe G. II 163.
Schwur Leo's III. G. I 259. II 190.
Krönung Karl's des Grossen G. I 260. II 191.
Burgbrand G. I 261. II 193.
Sieg bei Ostia G. I 261. II 197. Z. II 569 (3). 575. 576.
Constantin's Ansprache G. I 332. II 366.
Schlacht Constantin's G. I 333. II 368.
Taufe Constantin's G. I 335. II 371.
Schenkung Roms an den Papst G. I 335. II 163. 372.
Lebensereignisse Constantin's des Gr. Sockelbilder II 378.
Alexander's Hochzeit mit Roxane G. I 288. II 288.
Achilles am Hofe des Lycomedes G. II 423.
Tarquin und Lucretia Z. II 546. K. II 663.
Lucretia K. II 663.
Entführung der Helena Z. II 572. 583. K. II 662.
Äneas rettet seinen Vater K. I 579. II 196. 662.
Äneas zeigt dem Achates Gemälde am Tempel der Juno K. II 646.
Timoclea Z. II 573.
Dido K. II 663.
Cleopatra K. II 664.
Clelia, Composition von Polidoro da Caravaggio. Bartsch XV p. 134. N. 33. Als Rafael von P. Cauchy radirt.
Hadrian dem Sclaven begegnend K. II 664.
Die Gladiatoren Entellus und Dares K. II 664.
Constantin zu Pferde K. II 665.
Die Pest, il morbetto genannt Z. II 487. 574. K. II 664.
Kaiser Friedrich I vor dem Papst Z. II 518.

Schlachten.

Schlacht Constantin's G. I 333. II 368. Z. II 610. 612. 617.
— der Perser mit den Elephanten K. II. 665. Z. II 520.
— mit Schild und Lanze K. II 666.
— mit dem kurzen Schwert K. II 666.
— mit dem ausschlagenden Pferde K. I 591. II 666.
— der Amazonen K. II 666.
Landung der Sarazenen Z. II 569 (3). 575. 576. K. II 667.
Reitergefecht nach Leonardo da Vinci Z. II 581.
Entwürfe zu Gefechten Z. II 370. 470. 477 (2). 494. 519 (3). 529. 535. 548. 569 (2). 575. 576 (3). 610. 612.

Gewöhnliches Leben.

Messopfer, Fresco II 163.
Päpstliches Consistorium Z. II 518.
Geistliche Disputation Z. II 518.
Ausstellung eines verstorbenen Bischofs Z. II 535.
Die Pest, il morbetto Z. II 487. 574. K. II 664.
Dudelsackpfeifer Z. II 469.
Posaunenbläser Z. II 470.
Musicirendes Trio Z. II 578.
Ein Löwe erwürgt einen Mann Z. II 470.
Männer beim Wein sitzend Z. II 577.
Antike, häusliche Scene Z. II 577.
Ein Mann hält eine Frau bei der Hand K. II 667.
— — bei einem Weibe, die sich im Spiegel besieht K. II 668.
— — steht vor einer sitzenden Frau, Holzschnitt II 668.
Fahnenträger K. II 667.
Junger Mann mit Laterne K. II 667.
Alter Schäfer und der Jüngling K. II 668.
Mann, der einen Säulenfuss trägt K. II 669.
Der Cardinal auf dem Maulesel K. II 574.
Der Cardinal und der Doctor K. II 669.
Frau bei einer Vase stehend K. II 667.
— bei einer schönen Vase stehend K. II 667.
— vom Rücken gesehen K. II 668.
— eine Vase tragend K. II 668.
Gemeinschaftliches Bad K. II 669.
Ochsen an der Tränke K. II 669.
Antikes Opfer K. II 669.
Ein Opfer K. II 669.
Procession K. II 669.
Männer und Frauen. 4 Blätter N. H. sc. K. II 670.
Jüngling verfolgt ein Weib Z. II 507.
Nachsinnende Frau am Fenster K. I 582.
Desgleichen in ihrem Zimmer K. II 660.
Frau gegen einen Erdhügel gelehnt K. I 584.
Eine Mutter ihr Kind tragend K. I 574.
Weib vom Rücken gesehen bei einer Vase K. I 585.

Drei alte Weiber K. I 586.
Jüngling hält mit einem Weibe einen aufgeblasenen Schleier K. I 574.
Mann zwei Trompeten blasend und andere Figuren K. I 581.
Junger Mann einen Adler krönend K. I 574.
Der Schäfer und die liegende Nymphe K. I 574.
Zwei Kaiser in Nischen sitzend K. I 580 (2).
Bauer und Bäuerin, die Eier hält K. I 587.
Alte Frau, die zur Grube geht K. I 574.
Nackter Krieger K. I 587.
Die Barke K. I 587.

Bildnisse.

Rafael von sich selbst portraitirt. Z. in London I 366. II 594 (2). im Bild der Auferstehung I 58. 366. II 5. Bildniss in Florenz G. I 112. 368. II 63. 621. in Urbino G. II 64. im Alter von 25 Jahren G. I 173. 368. II 122. 622. in der Schule von Athen I 160. 368. II 104. 622. in Monte Cassino Z. I 368. II 495. Rafael und sein Fechtmeister G. I 369. II 424. 623. I XXVII. Rafael's Maske II 624.
Rafael von seinen Zeitgenossen portraitirt: von seinem Vater I 24. 37. 366. II 621 (2). von Timoteo Viti G. I 50. 366. II 621. von B. Pinturicchio, Fresco I 74. 367. Von demselben bewahrt das Berliner Museum ein in Tempera gemaltes Bildniss eines Jünglings, in welchem Einige das des Rafael zu erkennen glauben. Das Portrait selbst unterstützt jedoch diese Vermuthung nicht entschieden genug, um mich davon zu überzeugen. Z. in Oxford I 85. 367. im Bild des h. Lucas I 370. II 416. 623. K. von Marc Antonio I 368. II 623. von Giulio Bonasone I 369. II 623. Fresco in der Villa Lante I 369.
Spätere Bildnisse Rafael's II 624—625.

Männerbildnisse.

Papst Julius II. G. I 175. II 118. Fresco I 162. 195. 196. II 110. Z. II 581.
Papst Leo X. G. I 298. II 328. Fresco I 162. 201. 260. 261. II 110. 190. 191. 197.
Giuliano de' Medici G. I 258. II 175. Fresco II 177.
Lorenzo de' Medici G. I 258. II 177.
Giulio de' Medici (Clemens VII). G. I 298. II 333. Fresco I 261. II 197.
Hippolito de' Medici. Fresco I 260. II 191.
Federico Herzog von Urbino G. II 61.
Guidubaldo I Herzog von Urbino G. I 111. 129. II 60.
Francesco Maria della Rovere G. II 62. Fresco I 151. II 104.

Federico, Marchese di Mantova G. I 175. II 121. Fresco I 159. II 104.
Cesare Borgia G. II 433.
Alfonso d'Este K. II 435.
König Franz I. Fresco I 260. II 191. K. II 435.
Cardinal da Bibiena G. I 212. II 178. Fresco I 261. II 197.
— Borgia im Palast Borghese G. I 300. II 427.
— Alex. Farnese. Fresco I 162. II 110. G. II 428.
— de Rossi G. I 298. II 328.
— Antonio del Monte, Fresco I 162. II 110.
— Rafaello Riario, Fresco I 197.
— Bessarion, Fresco II 104.
— Polus G. II 428.
— im Museum zu Neapel G. II 427.
— in der Gall. Leuchtenberg G. II 428.
Pietro Bembo Z. I 111. Fresco II 104.
Graf B. Castiglione G. I 208. II 187. Fresco II 373.
Gianozzo Pandolfino, Fresco I 260. II 192.
Lorenzo Pucci G. II 431.
Friedr. Carondelet G. I 300. II 425.
Phaedra Inghirami G. I 212. II 164.
Antonio Tebaldeo G. I 211. II 290. Fresco I 146. II 99.
Cavaliere Tebaldeo, im Museum zu Neapel G. II 433.
Navagero und Beazzano, auch Bartolus und Baldus genannt G. I 209. II 292.
Jacopo Sanazzaro G. II 99. 433.
Hier. Aleander K. II 670.
Gio. Pietro de Foliari, Fresco I 195.
Sigismondo Conti G. I 177. II 134.
Il Parmesan G. I 175. II 120.
Zwei Ordensgeistliche, in Florenz G. I 115. II 66.
Angelo Doni und seine Frau G. I 94. II 52.
Bindo Altoviti G. I 184. II 142.
Der Violinspieler G. I 299. II 334.
Jüngling in Kensington G. I 70. II 26.
— in München G. I 87. II 38.
— in Paris G. I 120. II 88. I XXVII.
— im Palast Alba G. I 300. II 431.
Junger Mann, in Paris G. I 120. II 67. I XXVII.
— — in der Gall. Scarpa G. II 121. 291.
— — in Frankfurt a. M. G. II 432.
— — in Braunschweig G. II 434.
— — aus der Gall. Orléans G. II 434.
— — aus der Samml. Le Brun G. II 434.
Bärtiger Mann, in Montpellier G. II 177.
Der Florentiner Strozzi, so wird jetzt das andere Bildniss im Museum Fabre zu Montpellier genannt, welches als angeblich das des Lorenzo de' Medici II 177 aufgeführt worden ist.
Einer der Medici, angeblich G. II 178.
Rafael's Apotheker, in Copenhagen G. II 434.
Ein Canonicus G. II 435.
Pietro Perugino, G. I 58. II 5. Fresco I 160. II 104.
Bramante, Fresco I 158. II 101. 104. Z. II 566 (2).

Fra Angelico da Fiesole, Fresco I 144.
Giulio Romano, Fresco II 156. 373.
Marc Antonio, Fresco I 195. II 156. G. II 432.
Giov. Francesco Penni G. II 430. Z. II 581.
Timoteo Viti Z. II 580.
Dante, Fresco I 143. 146. II 98. Z. II 100. 545.
Petrarca, Fresco I 146. II 99.
Boccaccio, Fresco II 99.
Savanorola, Fresco I 143. II 98.
Helden und Weisen des Alterthums, in Urbino Z. I 81. II 471. 473 (5). 474 (4).
Beschützer der Kirche im Zimmer des Burgbrands, Fresco II 198.
Päpste im Saal Constantin's, Fresco I 336. II 378—379.

Frauenbildnisse.

Elisabetta Herzogin von Urbino G. I 111. II 62.
Johanna von Aragonien G. I 296. II 323.
Beatrice Ferrarese G. I 185. II 141.
Maddalena Doni G. I 94. II 52.
Junge Florentinerin, in der Tribune G. I 95. II 54.
— — im Palast Pitti G. I 95. II 67.
Frauenbildniss von 1512 in der Tribune G. I 184. II 139.
Rafael's Geliebte G. im Palast Barberini I 224. II 124.
— — Fresco in der Villa Lante II 125.
— — G. im Palast Pitti I 225. II 140. 336.
— — G. in Blenheim und Verona II 428.
— — G. aus dem Palast Rossano II 430.
— — apokriphe Z. II 523. 580. 605.
Acht Frauenbildnisse, die Modelle Rafael's genannt K. II 670.
Rafael's Mutter G. in Neapel II 432.
Rafael's Schwester Z. II 579. 580 (2).
Frauenbildniss aus Modena G. II 431.
Italienische Herzogin G. II 435.
Alte Frau, aus der Gall. Orléans G. II 435.
Madonna del Marquisato Z. II 327.

Köpfe, Studien nach der Natur und ideale.

Christuskopf Z. II 14. 477. K. II 672.
Jugendlicher Kopf in Fresco I 89. II 45.
Kinder-, Jünglings- und Männerköpfe Z. I 51. 84. II 468. 470. 472 (3). 475. 523 (2). 536 (2). 549. 579 (2). 580 (2). 581 (4). 583. 597. 605. 610 (3). 611. K. II 670. 671. 672.
Mädchen- und Frauenköpfe Z. II 469. 472 (2). 473 (3). 488 (2). 492. 507 Note. 508. 523. 536. 561. 579. 580. 581. 595. 605. 612 618. K. II 670. 671. 672.

Studien und Entwürfe.

Männliche Figuren Z. II 467 (5). 468 (3). 469 (4). 470 (7). 474. 475. 520. 521 (2). 522. 536. 545. 546. 547. 548 (2). 549. 563. 576 (5). 577 (2). 578 (5). 581. 605 (2). 610. 612 (3). 618.
Weibliche Figuren Z. II 467. 468 (2) 471 (4). 475. 489. 504. 578 (3). 583. 597. 606. 611. 612. 618.
Kinder Z. II 471 (2). 472. 475. 489. 509. 521. 579 (2). 610. 611 (2). 618.
Engel Z. II 468. 469. 517. 531. 563. 611. 618. K. II 644.
Reiter Z. II 470. 494. 521. 579.
Thiere. Elephanten: in Fresco I 266. Z. II 577. Pferdekopf: Z. II 569. Löwen: Z. II 471 (2). 577. 611. Greif: Z. II 472. Pegasus: Z. II 522.
Anatomische Studien Z. II 470. 476 (3). 521. 557. 577 (2). 610. 612.
Gewandstudien Z. II 467. 476. 488. 507. 577 (2). 612.
Nach antiken Bildwerken. Venus Z. II 486. 572. Dioscur Z. II 494. Tanzende Faune und Bacchantinnen K. I 583. 589. Z. II 515. 546. Bacchischer Zug Z. II 589. Römischer Kaiser Z. II 584. Weibliche Figur Z. II 591. Genius Z. II 610. Reitergefecht Z. II 535. Ariadne, auch Cleopatra genannt K. I 582. II 674. Laocoon K. II 674. Flora K. II 674. Der Dornauszieher auf dem Capitol Z. II 592. Zwei Faune tragen einen Knaben K. II 674. Silen auf einem Esel reitend K. II 674. Altar des Capitolinischen Jupiter K. I 589. Altar des Amor K. I 589. II 674. Die Gladiatoren Entellus und Dares K. II 664.
Nach alten Meistern Z. II 474. nach Perugino G. I 57. Z. II 474. 475 (4). nach Mantegna Z. II 475 (2). nach Leonardo da Vinci Z. II 475. 577. 581. nach Michel Angelo Z. II 551. 590.
Landschaften Z. I 80. II 476 (7). 524 (3). 537. 581. 582. 450. 595. G. II 435.
Galeeren Z. II 476 (2).

Ornamente.

In den Loggien des Vatican I 268—270. II 229—230.
Arabesken an den Tapeten II 237. 239. 244. 248. 249.
An den Fensterleibungen der Stanzen II 115. 162. 199.
Im Saal Constantin's II 378—380.
Entwürfe Z. II 468. 469. 472. 474. 590 (2). 591 (6). K. II 675 (7).

Plastische Werke.

Statue des Propheten Jonas I 249. II 437. Z. II 542.
— — — Elias I 250. II 437.
— — Knaben auf dem Delphin I 250. II 438.

Zeichnung zu zwei Schüsseln I 189. II 436. 530. 570.
— zu einer Medaille I 233. II 437.
— zu einer Räucherbüchse II 440.
— zu Chorstühlen in Perugia II 440.
— zu dergleichen in Città di Castello II 441.
— zu 4 Propheten in Relief zu Città di Castello II 441.
— zu zwei Candelabern II 441.

Architektur.

Plan zur Peterskirche I 240. II 442. Z. II 618. Siehe Tab. XIII.
— zur Capelle Chigi I 189. 248. II 446.
— zu S. Giovanni de Fiorentini I 253. II 452.
— zur Façade von S. Lorenzo in Florenz I 280. II 449. Z. II 524.
Herstellung der Kirche S. Maria della navicella II 453.
— — — S. Maria Aegyptiacae, ehedem Tempel der Fortuna I 316. II 672.
Plan zu Rafael's eigenem Hause I 215. II 453. Siehe Tab. XIII.
— zum Ausbau des Hofes San Damaso I 242. II 455.
— — Hause für Gio. Batt. Branconio I 251. II 455.
— — — — Coltrolini oder Caffarelli I 252. II 455.
— — — — Jacopo Sadoleto I 209. 251. II 457.
— — — — G. Pandolfini I 281. II 459.
— — — — Uguccioni I 282. II 460.
— zu den Ställen Chigi I 251. II 457.
— zur Villa Madama I 252. II 457.
Grundriss zu einem Hause Z. II 486.
Hausfaçade Z. II 582.

Architektonische Studien.

Profil eines Gesimses Z. II 468.
Corinthisches Capitäl Z. II 472.
Ionisches Capitäl Z. II 524.
Architektonische Zeichnungen, Heft in Holkham II 586—593.
Desgleichen, Heft aus der Samml. Stosch I 316 Note.
Herculestempel zu Cora Z. I 316.
Tempel des Capitolinischen Jupiter K. II 673 (2).
Façade mit den Caryatiden I 316. 583. K. II 673.
Basis der Theodosiussäule K. II 673.
Tempel der Fortuna K. I 316. II 672.

Namen-Register.

A.

Accolti, Bernardo, l'unico Aretino I 101.
Adone Adoni II 169.
Agostino Veneziano I 392. 583—590.
Aix II 432.
Alberti, Antonio I 426.
Alfani, Domenico di Paris I 56. 125. 217. 513. II 147.
Alibrandi, Girolamo I 389.
Aloisio de Pace II 447.
Altoviti, Bindo I 185. 186. II 142.
Alunno, Niccolo I 483.
Andrea da Salerno I 386.
Andrea del Sarto I 585.
Andrea di Luigi I 55. 501.
Andreoli, Giorgio I 422.
Antike Statuen in Rom I 247.
Aretino, Pietro I 222 Note. 580.
Ariosto, Lodovico I 137. 211. 550.
Aristotile I 521.
Augsburg II 413.

B.

Baccio d'Agnolo I 92. 182.
Baglioni, Attalante I 116.
Bagnacavallo, Bartolomeo I 385.
Bagnaja, Don Pietro da I 388.
Baraballa da Gaeta I 265.
Barile, Giovanni I 265. 269.
Baroccio, Ambrogio I 421.
Baroccio, Federico I 422.
Barron-Hill II 42.
Bartolomeo, Fra I 124. 217.
Bartolus und Baldus I 210. II 292.
Basel II 80.
Bath I 119. II 71.
Battiferri, Antonio I 283.
Beatrice Ferrarese I 185. II 141.
Beazzano, Agostino I 209. II 292.
Beccafumi, Domenico I 389.
Bembo, Pietro I 100. 103. 111. 208. 284. 558. II 104.
Bergamo I 76. II 30. 62.
Berlin. Gem. v. Giov. I 24. Gem. v. Raf. I 65 (2). 67. 70. 121. II 13. 16. 19. 27. 84. Z. II 526—528.
Bernardin van Orley I 387. II 231. 305.
Bernardina I 36. 49. 59. 409.
Berto di Giovanni I 337. 338. 515.
Bibiena, Bernardo da I 101. 212. 219. 235. 284. 285. 321. 326. 327 Note. II 178. 197. 277.
Bibiena, Maria da I 235. 237. 559.
Blenheim, Palast I 88. II 43. 428.
Boissi, Cardinal de I 297. II 321.
Bologna I 96. 254. 257. II 56. 61. 180. 353. 388. 431.
Bowood I 88. II 44.
Bramante I 131. 148. 181. 183. 216. II 101. 444.
Bramantino da Milano I 192. II 104.
Branconio, Gio. Batt. I 211. 251. 293. 559. II 302.
Braunschweig II 434.
Brescia I 89. 97. II 45.
Breslau II 190.
Breve, Päpstliche I 239. 246. 536 537.

Broughton-Hall II 185. 315.
Brüssel II 405. 430.
Buen Retiro II 612.
Buonaroti, Mich. Ang. I 44. 114. 137. 166. 179. 181. 288. 305. 344. II 288. 450.
Buonfiglio, Benedetto di I 478.

C.

Cagli I 36. 39.
Calcagnini, Coelio I 244. 305. 549.
Calvo, Marco Fabio I 243. 244.
Campaña, Pedro I 388.
Camuccini, Cav. I 565. II 491.
Canossa, Graf Lodovico da I 100. 257. II 185.
Capelle Chigi I 189. 248. II 446.
Capelle Sixtina I 167. 179. 181. 270. II 230.
Caporali, Giambattista I 56. 517. XXIV.
Carnevale, Fra I 435.
Cassel II 91.
Cassiano, San II 391. 399.
Castel Durante I 25.
Castiglione, Graf Baldassare I 99. 100. 103. 109. 207. 230. 233. 250. 284. 306. 327. 549. II 187.
Catena, Vincenzo I 327.
Cesare da Sesto I 217. 389.
Cesarino Rosetti I 126. 189. 521. II 436.
Cesena II 389.
Chatsworth II 582.
Chigi, Agostino I 184. 188. 248. 251. 327. II 165. 342. 436. 446.
Christoforo Romano I 109.
Ciarla, Magia I 20. 36.
Ciarla, Simone di Battista I 49. 127. 235. 413.
Citerna II 391.
Città di Castello I 60. 61. II 9. 43. 441.
Città della Pieve II 8.
Clemente, Maestro I 8. 424.
Cocchi, Pompeo I 521.
Coltrolini, Cav. I 252. II 455.
Conti, Sigismondo I 177. II 134.
Copenhagen II 15. 434.
Coreggio, Antonio da I 302. 351. II 101.
Cortese, Cardinal I 282.
Corycius, Johannes I 178. II 136.
Costa, Lorenzo I 97.
Coxcie, Michel I 387. II 651—653.
Crocchia I 388.

D.

Dante I 79. 143. 146. 426. II 98. 100. 545.
Doni, Angelo I 94. II 52.
Doni, Maddalena I 94. II 52.
Doria, Andrea I 100.
Dresden I 300. II 276. 338. 436. 528—533.
Dulwich College II 42.
Dürer, Albrecht I 220. 577. 584. II 520. 616.
Düsseldorf II 536—538.

E.

Elisabetta Herzogin von Urbino I 99. II 62.
England (London ausgenommen) I 87. 88. 110. 119. 121. 272. II 26. 37. 41. 42. 43. 44. 71. 83. 221 (2). 250 (7). 275. 309. 392. 393. 410 (2). 413 (3). 428. 434. 435. Z. 541—597.
Erasmus von Rotterdam I 209. II 62.
Ercolani, Graf Vincenzo I 257.
Escurial I 130. 213. 292. 293. 300. II 91. 150. 297. 302. 400. 401. 402. 407.
Eusebio di San Giorgio I 55. 511.
Evangelista da Pian di Meleto I 45.
Eyck, Johann van I 6. 12. 13. 471.

F.

Fano I 15 (2).
Farnese Alessandro I 162. II 110. 428.
Farnesina I 188. 229. 303. 557. II 172. 342. 423.
Federico Herzog von Urbino I 6. 30. 33. II 61.

Federico Marchese von Mantua I 159. 175. 293. II 104. 121. 306.
Fermo, San II 407.
Ferrari, Gaudenzio I 56. 373. 521.
Fiesole, Fra Angelico I 13. 144.
Fiorenzo di Lorenzo I 480.
Florenz I 85. 92. 94 (2). 95 (2). 112. 115. 125. 184. 186. 212. 213. 225. 257. 294. 298. 303. II 8. 35. 48. 52. 54. 63. 66. 67. 70. 89. 90. 91. 118. 139. 164. 176. 179. 183. 294. 328. 336. 351. 394. 407. 408 (3). 412. 413. 459. 460. Z. 478—489.
Foliari, Gio. Pietro de II 156.
Fornarina I 170. 184. 224—228. Siehe ferner Rafael's Geliebte.
Francesco, Pietro della I 13. 192. 432.
Francesco di Giorgio Martini I 9. 419. 472.
Francesco Maria von Urbino I 129. 131. 151. II 62.
Francia, Francesco I 50. 95. 171. 174. 182. 256. 526. II 56.
Francia, Giacomo I 257 Note.
Frankfurt a. M. I 130. 423. II 92. 403. 432. Z. 539.
Frankreich. Siehe Paris, Marseille, Montpellier, Lille, Aix, S. Germain en Laye.
Franz I König von Frankreich I 279. 294. 336. II 191. 260. 311. 313.
Fregoso, Federico I 100.
Fregoso, Ottaviano I 100.
Frisio, Nicolaus I 101.
Fuligno II 408.
Fulvio, Andrea I 306. 316.

G.

Garofalo, Benvenuto I 372. II 603.
Geliebte Rafael's I 170. 184. 224—228. 321. II 124. 140. 336. S. auch Fornarina.
Geminiano, San II 391.
Genf II 80.
Genga, Girolamo I 56. 521.
Gent II 124.
Gentile da Fabriano I 13. 428.
Genua II 88.
Gerino da Pistoja I 56. 520.
Germain, Saint en Laye II 410.
Ghirlandajo, Ridolfo I 122. 130. 217. II 74. 86. 414.
Giacomo di Guglielmo I 520.
Giannicola Manni I 56. 514. XXV.
Giocondo, Fra, da Verona I 236. 240. II 444.
Giorgione I 166. 184. 196. 578. II 139.
Giovanni da Lione I 332.
Giovanni di Maestro Giorgio I 521.
Giovanni da Udine I 266. 268. 290. 382. 589. II 205. 272. 422. 423. 515. 546. 675.
Giovio Paolo I 176. 192. 552.
Giuliano da Fabriano I 425.
Giuliano da Rimini I 425.
Giulio Romano I 267. 295. 319. 321. 333. 335. 337. 338. 579. 585. 590. II 156. 204. 284. 308. 317. 378. 404. 411.
Gonzaga, Cesare I 101.
Gorizius, Johannes I 178. II 136.
Gotha I 173. II 388. Z. 533.
Gradara I 19.
Grassi, Achille I 173. II 388.
Gubbio I 9. 39. II 495.
Guidubaldo I Herzog von Urbino I 31. 60. 76. 98. 111. 129. 284. II 60.

H.

Haag II 539.
Hampton-Court I 272. II 250—257.
Heinrich aus Köln I 44.
Holkham II 87. 405. 586.
Holland II 327. 539. 551.
Holzschnitte in Helldunkel I 224.
Hugo da Carpi I 223.

J.

Jacobus de Boateriis I 97.
Jacomo, Maestro I 9. 423.
Jacomone da Faenza I 388.

Ibi, Sinibaldo I 56. 519.
Ildefonso, San I 96. II 56. Z. 612.
Ingegno, Andrea di Luigi genannt, I 55. 501. II 169. I XXV.
Inghirami, Phaedra I 212. II 164.
Innocenzo da Imola I 385. II 148. 149.
Johanna von Aragonien I 296. II 323.
Johanna della Rovere I 82. 102. 127. 527.
Julius II I 113. 131. 135. 137. 162. 175. 205. II 110. 118. 156. 158.
Justus von Gent I 12. 429.

K.

Kensington I 69. II 26. 410.
Kirche S. Giovanni dei Fiorentini I 253. II 452.
Kirche S. Lorenzo I 280. II 449. 524.
Kirche S. Maria Aegyptiaca I 316. II 672.
Kirche S. Maria della navicella II 453.
Kirche S. Maria della pace I 189. II 165.
Kirche S. Maria del popolo I 190. 248. II 446.
Kirche S. Pietro I 240. II 192. 442. 618.

L.

Lauranna, Luciano I 7. 9. 416. 458.
Leigt Court II 41.
Leipzig II 79. Z. 534.
Leo X I 162. 201. 205. 260. 261. 298. 323. 326. 327 Note. II 110. 159. 190. 191. 197. 235. 237. 239. 240. 242. 243. 328.
Lille II 607—612.
Liverpool II 152. 594.
London I 66. 69 (2). 93. 96. 113. 130. 176. 187 (2). 300. II 16. 25. 26. 41. 51. 65. 83. 86. 121. 131. 144. 146. 250—257 (7). 398. 414. 421 (2). 425. Z. 541—597.
Lorenzetto, Lotto detto I 249. 322. 559.
Loretto II 275.
Lucca I 300. II 399. 419.
Luini, Bernardino I 389.
Luton House II 413.
Lützschena II 326.
Luzern II 80.

M.

Madrid I 212. 291. 300. II 178. 293. 299. 304. 306. 407. 431.
Magia Ciarla I 20. 36.
Magliana, La I 290. II 349.
Mailand I 18. 58. 75. II 6. 28. 61. 83. 389 (2). 391. 399. 407. 410. 412. 432. Z. 492—494.
Majolica I 227 Note. 339.
Manni, Gianniccola I 56. 514. XXV.
Mantegna, Andrea I 14. 468. 473. 557.
Mantua II 274.
Maratti, Carlo I 560. II 392.
Marcello Provenzale II 447.
Marco da Ravenna I 392. 590—592.
Marino II 19. 413.
Marone, Andrea I 299. II 335.
Masaccio I 83.
Marseille II 418.
Matteo di Giuliano I 521.
Matteus de Gualdo I 483.
Maturino I 383.
Medici, Giuliano I 100. 258. II 175. 177.
Medici, Giulio I 211. 252. 261. 298. 304. 335. II 197. 333.
Medici, Hippolito I 260. II 191.
— Lorenzo I 206 Note. 258. II 177.
Melanzio, Francesco I 518.
Melozzo da Forlì I 14. 436. 472.
Melozzo, Marco I 436.
Mesastris, Pet. Ant. da Fuligno I 483.
Michiel, Marc Antonio I 325.
Modena II 431.
Monte, Antonio del I 162. II 110.

Monte Cassino I 368. II 495.
Montefiore I 18.
Monte Fiorentino I 26.
Monte Luce I 90. 337. II 380.
Montevarchi I 520.
Montpellier II 177 (2). Z. 606.
Motta, La I 176. II 121. 291.
München I 64. 87. 89. 115. 120. 184. 300. II 14. 33. 34. 38. 45. 68. 81. 142. 297. 412 (2). 420. 428. Z. 535.
Muretus, Marc Antonio I 550.

N.

Nasi, Lorenzo I 92. II 48.
Navagero, Andrea I 209. II 292.
Neapel I 86. 87. 187. II 36. 39. 147. 308. 338. 398. 427. 432. 433 (2). Z. 494—495.
Nelli, Ottaviano di Martino I 426.
Nürnberg II 409.

O.

Oakover II 309.
Oderig da Gubbio I 426.
Orvieto I 43. 502.
Overbeck, Friedrich I 562.
Oxford I 85. 367. II 585.

P.

Pacchiarotti, Jacopo I 389.
Pace, Aloisio de II 447.
Pagani, Vincenzio I 388.
Palermo II 412.
Palmeruzzi, Guido I 425.
Pandolfini, Giannozzo I 281. II 192.
Panshanger I 121. II 37. 83.
Papa, Francesco I 423.
Paris I 78. 79. 120 (2). 122. 123. 176. 208. 294—297. II 25. 33. 34. 59. 67. 86. 88. 127. 132. 178. 188. 277. 309. 312. 316. 320. 323. 406 (2). 420. 424. Z. 598 –606. 615.
Parma II 415.
Pavia II 91. 402.
Pavia, Cardinal von I 290.
Pellegrino da Modena I 386.
Penni, Gio. Francesco I 319. 321. 335. 337. 338. 381.
Penni, Luca I 381.
Pens, Georg I 388.
Perino del Vaga I 159 Note. 289. 291. 381. II 288.
Perugia I 57. 64. 68. 89. 119. II 4. 7 (3). 8. 18. 24. 25. 42. 46. 77. 389. 391. 408. 440. Z. 496 — 498.
Perugino, Pietro I 52. 55. 57. 160. 182. 342. 488. II 47. I XXIV.
Peruzzi, Baldassare I 188. 228. 242. 389. II 423.
Pesaro I 17.
Petersburg I 110 (2). 176. II 57. 58. 123. 128. 387. 428. Z. 615.
Peterskirche I 240. II 192. 442. 618.
Petrarca I 146.
Petro da Montevarchi I 56.
Pia, Emilia da Carpi I 102.
Pianani, Graf Oliva I 26.
Pietro Antonio da Fulignol I 483.
Pintelli, Baccio I 190. 417.
Pinturicchio, Bernardino I 55. 70. 71. 503.
Pio, Lionello da Carpi I 187.
Pio, Lodovico da Carpi I 101.
Polidoro da Caravaggio I 383.
Pommersfelden II 412.
Pompeo di Piergentile Cocchi I 521.
Preciuto da Fano I 442.
Pucci, Lorenzo II 181. 431.
Puntormo, Jacopo da I 126.

R.

Rafael del Colle I 335. 339. II 374.
Rafael di Pietro Ghisello I 528.
Raimondi, Marc Antonio I 195. 222. 390. 571—583. II 156. 177. 432.
Razzi, Gio. Antonio I 137. 389. 559.

Renée, König I 473.
Riario, Cardinal Rafael I 172. 197. 211. II 158.
Rieti II 24.
Riva II 409.
Robbia, Fabrik der della I 269.
Rogier van Brugge I 471.
Rom, Gem. in I 57. 58. 63. 64. 68. 78. 116. 119. 131. 137—162. 177. 179. 190. 192—202. 210. 217. 225. 229. 258—264. 266. 267—270. 271—279. 284. 287. 288. 290. 299. 300. 303. 318. 319. 331—336. 337. II 4. 5. 12. 15. 20. 23. 31. 72. 78. 79. 94—118. 124. 134. 136. 138. 152—163. 165. 172. 189. 190—200. 201. 202—230—250. 258. 260—271. 277—284. 284. 286. 292. 334. 342. 349. 355. 365—380. 402. 409. 416. 418. 420 (2). 427. 428. 433. 437. Z. 490—492. Bauwerke: I 215. 240—242. 248—252. II 442—448. Plan des antiken Rom I 245. 305. 308. 325.
Rosetti, Cesare I 126. 189. 521. II 436.
Rossi, Lodovico de I 298. II 328.
Rouen II 7. 341.
Russland II 123. 391.

S.

Sacco, Scipione I 388.
Sadoleto, Jacopo I 209. 252. II 102. 457.
Salviati, Francesco I 249 591. II 448.
Sanazzaro, Jacopo I 210. 252. II 99. 433.
Sangallo, Antonio II 445.
Sangallo, Giuliano I 131. 240. II 443. 444.
Sansecondo, Giacomo I 146. II 99.
Sanseverino, Lorenzo und Jacopo I 12. 427.
Sansovino, Andrea I 178. 190. II 136.
Sansovino, Jacopo I 216.
Santi, Giovanni I 3—46. 405—409. 438—443. 444—476. Geburtsort und Familiennachrichten 3—5. 21. 397—415. Umgebung und Bildung 5—14. seine Frau Magia 20. 36. 409. seine zweite Frau Bernardina 36. 409. Vergoldungen 20. 39. 406. seine Gemälde: Madonnenbilder 14 (2). 39. 40 (2). 441. Heimsuchung 15. Altarblatt in Fano 15. S. Hieronymus in Pesaro 17. Madonna del popolo 18. Verkündigung in Mailand 18. Altarblatt in Gradara 19. Desgl. für den Dom in Urbino 22. 438. Desgl. für S. Domenico daselbst 23. 439. Maria, Königin der Engel 23. 439. Altarblatt für die Capelle Galli 23. 440. S. Michael für die Capelle Paltroni 23. 440. H. Franciscaner, Orgeldeckel 23. 441. Altarblatt in Berlin 24. S. Sebastian 25. Altarblatt für die Hauscapelle der Grafen Mattarozzi 25. Desgl. für Monte Fiorentino, Capelle Pianani 26. Desgl. für die Capelle Buffi in der Franciscanerkirche zu Urbino 28. Die Seitenbilder hiezu: Tobias vom Engel geführt und S. Rochus 30. Zwei Frescogemälde in Cagli. 36. 39. Pietà in S. Donato 39. Vermählung der h. Catharina zu Pesaro 442. Geburt Christi im Hause Lieri zu Urbino 442. S. Franciscus in Cagli 443. Bildniss eines fürstlichen Jünglings in Urbania 443. Giovanni's Reimchronik 32—35. 444—476. Testament und Tod 44—45. 406—408.
Santi, Rafael. Geburt I 21. Knabenalter 41. Jugendbildung 43. 50—52. Angebliche Jugendwerke: heilige Franciscaner, S. Sebastian und h. Familie in S. Andrea 42. Madonna in S. Chiara 43. II 544. H. Familie in der Gall. Fesch I 50. sein eigenes Bildniss als Knabe 50. 51. er kommt zu Meister Perugino 53. Perugino und Rafael 53—57.

343. Rafael's frühste Arbeiten bei Perugino 57—59. Besuch in Urbino 59. 76. 98. in Città di Castello 60—63. 75. Aufenthalt in Perugia 63. 87. 118. Entwürfe für Pinturicchio 70—75. Zeichnet eine Ansicht von Urbino 80. Erste Bekanntschaften mit Leonardo da Vinci 81. 83. Empfehlungsbrief an den Gonfaloniere Soderini zu Florenz 82. 527. Aufenthalt in Florenz 82. 91. 114. 119. 280. Zusammenkünfte bei Baccio d'Agnolo 92. Bekanntschaft mit Michel Angelo, Taddeo Taddei, Lorenzo Nasi u. a. m. 92. Reise nach Bologna, Bekanntschaft mit F. Francia und Lorenzo Costa 96—98. Der Hof zu Urbino 99. Bembo's Rede 103—108. Besuch Julius II in Urbino 102. Rafael im Kloster Vallombrosa 115. Bekanntschaft mit Fra Bartolomeo 124. Schreiben an Domenico di Paris Alfani 126. an seinen Oheim Simone Ciarla 127. 235. 529. 531. nach Rom berufen 131. Julius II Kunstunternehmungen 137, er erkennt Rafael's Genie 139. Beurtheilung der Frescomalereien im ersten Zimmer 163—166. 169. Rafael und Michel Angelo 166—168. 181. 291. 345. 355. Rafael's Sonette 170. 523. Brief an Francia 171. 530. Francia's Sonett 174. 526. Wann die Decke der Capelle Sixtina vollendet worden? 179. Bramante's und Rafael's Streit mit Michel Angelo 181. Einfluss der Behandlungsweise des Giorgione 184. 196. Bekanntschaft mit Agostino Chigi 188. Rafael lässt die Portraite ausgezeichneter Männer copiren 192. Rafael unter Leo X 198. Dessen Hof 206. Rafael's gelehrte Freunde 207. Baut sich ein Haus 215. 326. II 453. Siehe Tab. XIII. Bramante und Rafael unterstützen sich 216. Besuch des Fra Bartolomeo 217. Rafael's Antwort an zwei Cardinäle 218. Leonardo da Vinci kommt mit Schülern nach Rom 218. Rafael in die Brüderschaft des Corpus Christi zu Urbino aufgenommen 219. Rafael und Albrecht Dürer 220. Marc Antonio kommt nach Rom 222. Älteste Helldunkel 224. Rafael's Geliebte 170. 224—228. II 124. 140. 336. Michel Angelo begünstigt den Sebastiano del Piombo 228. 318. Brief an den Grafen Castiglione 230. 533. Über das Ideale in der Kunst 230—233. Zeichnung zu einer Medaille 234. Zweiter Brief an Sim. Ciarla 235. 529. Heirathsanträge 237. Ungrund der Sage, dass Rafael sich Hoffnung gemacht zum Cardinal ernannt zu werden 238. Baumeister der Peterskirche 238. Bestallungsbrief 239. 535. Giuliano San Gallo und Fra Giocondo, die zwei andern Architekten am Bau 240. R's Plan der Peterskirche 240. Siehe Tab. XIII. Hof S. Damaso im Vatican 242. R's architektonische Studien und sein Vitruv 242. Calvus von Rafael gepflegt 243. Calcagnini's Brief hierüber 244. Zweites Breve Leo X an R. 246. 536. Des Papstes antike Statuen 247. R. macht Plane zu verschiedenen Gebäuden in Rom 248—253. versucht sich in der Bildhauerei 249. Beurtheilung seiner Architektur 253. sein ausgezeichnetes Colorit in Fresco 198, in Oel 255. Mit Aufträgen überhäuft, überlässt er viele Arbeiten seinen Schülern 258. er wetteifert mit Michel Angelo in der Darstellung des Nackten 263. Entwürfe zur Façade für S. Lorenzo in Florenz 280. Pläne zu zwei Häusern daselbst 281. R. weist viele Aufträge ab 282. kann öfters sein Versprechen nicht halten 283. ist gegen jedermann gefällig, zum Schieds-

richter erwählt 283. Briefe Bembo's über Rafael's Arbeiten 284—285. R's Verhältniss zu seinen Schülern 291. Aufträge von Franz I 294. er weist dessen Einladung nach Frankreich in seine Dienste zu treten ab 298. Vorwürfe, dass Rafael in seiner Kunst gesunken sei 304. seine Bemühungen den Plan und die Gebäude des antiken Rom aufzunehmen 305. sein Bericht darüber an Leo X 306. 539. er sendet Künstler nach allen Theilen Italiens und bis nach Griechenland antike Monumente abzuzeichnen 317. Kunsthistorische Studien 317. er ahmt den Sebastiano del Piombo nach in Öl auf die Mauer zu malen 318. Rafael's letztes Werk 319. sein Testament 321. sein Tod 321—325. 555. Grab- und Gedächtnissschrift 324. 558—570. Die seiner früher verstorbenen Braut 324. 559. Klage seines Freundes, des Grafen Castiglione 328. Verschiedene nach seinem Tod ausgeführte Werke 336. Majolica 339. Rafael's Künstlerbildung 340. 352—354. seine Vorgänger und Zeitgenossen 341—345. er schätzt die antike Kunst, bleibt aber der modernen Richtung getreu 345. 346. behandelt Gegenstände nach Beschreibungen antiker Gemälde 229. 289. II 172. 288. 459. 468. 602. Charakteristik seiner künstlerischen Eigenschaften I 347—351. seine Überlegenheit 351—352. Urtheile über Michel Angelo's und Rafael's Kunst 355—361. Rafael's Zeit 363. sein Charakter 364. seine Gestalt 365. sein Bildniss 24. 37. 50. 58. 74. 112. 160. 173. 366—370. 443. 519. 569. II 4. 63. 122. 594. 621—624. seine Schüler und die Zeit ihrer Bildung I 130. 171. 370—389. Malerschulen in Italien nach Rafael's Tod 389. Kupferstecher seiner Schule 390—392. Deren Werke 571—592. baldiges Erlöschen der Schule Rafael's in Rom 392. späterer Einfluss 392. neuere Zeit 393. Briefe Rafael's 529—535. Aussprüche und Gedichte auf Rafael 549—551. Lebensbeschreibung Rafael's von Paolo Giovio 552—554.

Santori, Fazio II 158.
Sarto, Andrea del I 585. II 332.
Schizzone I 384.
Schweden II 411.
Sebastiano del Piombo I 184. 228. 249. 305. II 447.
Sesto, Cesare da I 217.
Sevres II 83.
Siena I 71. 74. 367. 506.
Signorelli, Luca I 50. 437.
Sinibaldo Ibi I 56. 519.
Sodoma, il I 137. 389. 559.
Soeder II 411.
Soggi, Niccolò I 520.
Spagna, lo I 56. 508.
Spanien I 96. 130. 212. 213. 291—294. 300. II 56. 91. 150. 297. 299. 302. 304. 306. 400. 401. 402. 406. Z. 612.
Stosch, von I 316.
Stratton II 403. 434.

T.

Taddeo Taddei I 92. 127. II 49.
Tarascono, Parmigiano II 120.
Tebaldeo, Antonio I 146. 210. 284. II 99. 224. 290. 433.
Thorwaldsen I 570. II 491.
Tiberio d'Assisi I 56. 517.
Tiziano I 264. 351.
Turin II 298. 409.
Turini, Baldassare I 172. 211. II 287.

U.

Uberti, Baccio I 56. 520.
Uberti, Francesco I 56. 520.
Uccelli, Paolo I 13. 432.
Umbrische Schule I 53. 477—522. I XXIV.

Urbania I 25.
Urbino I 5. Palast 6—8. 457. der Hof 99—103. Werke des Giovanni daselbst 14. 22. 23(5). 25. 28. 30. 39. 40(2). Angebliche Gemälde Rafael's daselbst I 42—50. II 57. 64. 390 (2).

V.

Vagnini, Girolamo I 21. 283. 560.
Vallombrosa, Kloster I 115.
Vatican, Hof San Damaso I 242. II 455.
Venedig II 387. 406. Z. 466—478.
Vernet, Horace I 566.
Verona II 429.
Villa Lante I 369.
— Madama I 252. 336. II 457.
— Palatina I 287. II 284.
— Rafaele I 287. II 286.
Vincenzo da San Geminiano I 283. 384.
Vinci, Leonardo da I 81. 83. 183. 218. II 581.
Vincitore, Tommaso I 222. 385.
Viti, Timoteo I 9. 50. 375—378. II 147. 166.
Viti, Pietro I 388.
Vitruv, Übersetzung I 243.

W.

Warwick Castle II 327.
Weimar II 525.
Wien I 93. 130. 411 (2). II 49. 61. 82 (2). 92. 317. 395. Z. 499—525.
Wiltonhouse II 80. 392.
Wiesbaden II 425.

Z.

Zoppo, Rocco I 56. 520.
Zucchero, Federico I 551.
— Taddeo I 258. II 185.

Druck von *F. A. Brockhaus* in Leipzig.

Berichtigungen.

I. Theil.

50, Z. 3 v. u. lies: a dì 4 Aprile
112, Z. 11 v. u. lies: so schön die Modellirung; statt: und Modellirung
126, Überschrift lies: Rafael und Domenico di Paris Alfani.
159, Z. 6 v. u. lies: eben, statt: nur
199, Z. 2 v. u. lies: Grosse, statt: Grosset
210, Z. 17 v. o. lies: Treviso
218, Z. 12 v. o. lies: lächelnd, statt: schnell.
225, Z. 3 v. u. lies: particolarmente
— Z. 2 v. u. lies: als
226, Z. 1 und 17 v. u. lies: Missirini, so auch S. 227. 557. 558.
248, Z. 3 v. o. lies: Antinous
257, Z. 20 v. o. lies: und durch
346, Z. 15 v. u. lies: Maszen
375, Z. 6 v. u. lies: speranzia
430, Z. 4 v. u. lies: diplomatischen, statt: politischen
439, Z. 2 v. u. lies: über ein
444, Z. 7 v. u. lies: innettamente, statt: in nella mente
445, Z. 20 v. o. lies: Philelpho Porcelio
446, Z. 11 v. u. lies: conseguir
448, Z. 4 v. o. lies: In ciel
451, Z. 3 v. u. lies: der Vision
— Z. 1 v. u. lies: zwischen
459 nach Z. 6 v. o. füge hinzu:
Mestier loro opra: e altissimi disegni
si de comessi come rilevati
intagli, sittuati a luochi degni
459, Z. 5 v. u. lies: giva, statt: gma
460, Z. 11 v. o. lies: lui adurno de
539, Z. 11 v. u. lies: grandissimo
541, Z. 3 v. o. lies: come dalle, statt: della
— Z. 4 v. o. lies: e, statt: a
542, Z. 14 v. u. lies: convenisse
544, Z. 3 v. o. lies: che ho, statt: ho
— Z. 12 v. u. lies: linee
546, Z. 20 v. u. lies: ridurre
553, Z. 2 v. o. lies: Sala de' Palafrenieri, statt: Stanze di Torre Borgia
558, Z. 15 v. u. lies: Rotonda genannt.

II. Theil.

12, Z. 13 v. u. lies: schwach gezeichnet und
117, Z. 16 v. u. lies: Tiburtina, statt: Cumana
287, Z. 11 v. o. lies: Satyre.

STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG

KILIAN DENNER
Buchbinder,
Etuis- & Portefeuillearbeiter
BAMBERG
nächst der Hauptwache No 550.

Passavant, Johann David,

Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi in zwei Theilen mit
vierzehn Abbildungen

Bd.: 2. Theil

Leipzig 1839

Bamberg, Staatsbibliothek -- Bg.o.732-b(2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11426483-1